

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À  
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DU PROGRAMME DE MAÎTRISE EN PHILOSOPHIE

PAR  
VÉRONIQUE LEDUC

GÉNÉALOGIE CONCEPTUELLE DU DÉBAT SUR LES CRITÈRES ESTHÉTIQUES

MARS 2011

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

## TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	1
CHAPITRES	
I. L'ESTHÉTIQUE.....	4
Étymologie.....	4
Sens premier et sens connexes.....	4
Histoire de l'esthétique.....	6
L'esthétique classique.....	7
Le beau.....	8
Les arts.....	9
Persistance du modèle classique.....	9
L'esthétique empiriste.....	10
D'une métaphysique de l'être à une métaphysique du sujet.....	10
De la norme du goût.....	13
Persistance du modèle empiriste.....	15
L'esthétique kantienne.....	16
Le jugement de goût.....	16
La qualité.....	16
La quantité.....	17
La relation.....	18
Modalité.....	18
Beauté naturelle et beauté artistique.....	19
Le génie.....	20

Pérennité de l'esthétique kantienne.....	21
L'esthétique romantique.....	21
Contourner l'interdit kantien.....	21
L'Art, une compensation.....	22
Principaux représentants de l'esthétique romantique.....	23
Sacralisation de l'Art.....	24
Des esthéticiens-critiques.....	25
Pérennité du modèle romantique.....	26
II. ESTHÉTIQUE RECONSTRUCTIVE ET ESTHÉTIQUE NATURALISTE.....	27
Rôle de l'esthétique contemporaine : deux visions fort différentes.....	27
Le rôle de l'esthétique selon Rainer Rochlitz.....	27
Le rôle de l'esthétique selon Jean-Marie Schaeffer.....	33
Deux esthétiques.....	38
Influences respectives de Rainer Rochlitz et de Jean-Marie Schaeffer.....	40
L'histoire ancienne et récente de l'esthétique vue par Rainer Rochlitz.....	40
L'esthétique classique.....	40
L'esthétique kantienne et le néokantisme.....	41
L'esthétique romantique et ses héritiers.....	45
L'esthétique empiriste et l'esthétique analytique.....	46
Constat général à propos de la tradition esthétique.....	47
L'histoire ancienne et récente de l'esthétique vue par Jean-Marie Schaeffer.....	49
L'esthétique kantienne.....	49
La théorie spéculative de l'Art.....	53
L'esthétique empiriste.....	55

Constat général à propos de la tradition esthétique.....	58
Deux histoires de l'esthétique.....	59
III. RATIONALITÉ ESTHÉTIQUE ET CONDUITE ESTHÉTIQUE.....	61
Le concept de rationalité esthétique de Rainer Rochlitz.....	61
La rationalité esthétique.....	61
L'objet de la rationalité esthétique.....	63
Ce qui distingue la validité esthétique des validités cognitive et normative.....	67
Les débats critiques et leurs protagonistes.....	69
Les paramètres d'évaluation.....	72
Les critères d'exclusion.....	73
Les critères d'excellence.....	75
Regard rétrospectif sur la rationalité esthétique.....	78
Le concept de conduite esthétique de Jean-Marie Schaeffer.....	79
Une activité cognitive.....	79
Une activité cognitive à finalité hédonique.....	80
Une activité cognitive ordinaire.....	83
Un plaisir comme les autres.....	85
La conduite esthétique : une conduite anthropologique.....	88
Les « objets » de la conduite esthétique.....	91
Regard rétrospectif sur la conduite esthétique.....	95
IV. LE TITRE D'ŒUVRE D'ART.....	98
Rochlitz et l'évaluation.....	98
Le titre d'œuvre d'art se mérite.....	98
L'absence d'évaluation équivaut à l'absence d'œuvre d'art.....	99

Schaeffer et la description.....	101
Le concept d'« œuvre d'art » est absous d'évaluation.....	101
Évaluation et description.....	109
Rochlitz critique Schaeffer.....	109
Schaeffer critique Rochlitz.....	111
V. LE JUGEMENT ESTHÉTIQUE.....	114
Le jugement esthétique : un jugement fondé rationnellement.....	114
La validité intersubjective du jugement esthétique.....	114
Le rôle des prédicats esthétiques.....	115
Un plaisir accessoire.....	117
Deux types de plaisir.....	117
Le jugement esthétique : le témoignage d'un sentiment.....	118
Un jugement accessoire.....	118
Un jugement subjectif.....	119
Les conditions de validité du jugement de goût.....	120
Subjectif s'oppose à objectal et non à universel.....	123
Tout ne se vaut pas.....	124
L'identité cachée des prédicats esthétiques.....	125
Une subjectivité à assumer, non à regretter.....	126
Des sentiments ou des arguments?.....	128
CONCLUSION.....	129
BIBLIOGRAPHIE.....	134

## REMERCIEMENTS

Je souhaite remercier ma directrice, madame Suzanne Foisy, pour la confiance qu'elle a témoignée à mon égard, pour son soutien ainsi que pour son minutieux travail de relecture. Je remercie aussi mon conjoint Dany, cet inestimable interlocuteur avec qui j'ai eu le bonheur d'échanger à maintes reprises sur les problématiques soulevées dans ce mémoire.

# INTRODUCTION

Le présent mémoire a pour objectif d'éclairer les enjeux au centre du débat impliquant Rainer Rochlitz (1946-2002) et Jean-Marie Schaeffer (1952-). Que ce soit à propos du rôle de l'esthétique, de la méthode d'investigation à adopter ou des objets d'analyse à privilégier, ces deux théoriciens contemporains épousent des perspectives distinctes. Parfois, la différence perd ses accents de complémentarité et se manifeste sous forme d'opposition tranchée. Il en est ainsi lorsque les questions du rôle de l'esthétique, du statut du jugement de goût et de la définition de l'art sont abordées. Si nous avons cru bon de procéder à l'analyse comparative des thèses de ces deux philosophes, c'est précisément *en vertu* de leur divergence d'idées. Nous estimons que cette étude s'avère des plus enrichissantes pour la réflexion esthétique. Tout en soulignant le caractère éclectique de cette discipline, elle nous rappelle qu'il n'y a jamais qu'une seule manière d'envisager les choses. Aussi nous confirme-t-elle que la valeur d'un argumentaire ne saurait se manifester pleinement qu'à la lumière d'une conception lui faisant contraste.

Notre premier chapitre est consacré à la tradition de l'esthétique. Après avoir présenté l'étymologie du terme *esthétique*, son sens premier et quelques sens connexes, nous proposons un bref survol de l'histoire de ce domaine. Notre historique illustre les caractéristiques majeures des esthétiques classique, empiriste, kantienne et romantique. Ces quatre grands modèles de l'esthétique ont été sélectionnés, car ils permettent d'éclairer les positions respectives de Rochlitz et de Schaeffer. Qu'ils en fassent le procès ou qu'ils s'en inspirent, nos deux auteurs se situent par rapport à eux.



Au deuxième chapitre, nous abordons la question du rôle de l'esthétique contemporaine. Nous y expliquons pourquoi Rochlitz centre son esthétique autour de ce qu'il considère être la dimension normative intrinsèque de notre relation aux œuvres d'art et pour quelles raisons Schaeffer prêche en faveur d'une esthétique naturalisée expliquant causalement les faits esthétiques. Ensuite, nous exposons leurs appréciations respectives des quatre paradigmes de l'esthétique présentés en ouverture et nous démontrons que, bien qu'ils héritent tous deux de la même tradition, ils n'y puisent aucunement les mêmes sources d'inspiration.

Le troisième chapitre est dédié à l'explicitation du concept central de chacun. Nous y découvrons premièrement le concept de « rationalité esthétique » de Rochlitz, lequel vise à cerner la part de rationalité caractérisant notre relation aux œuvres d'art. Puis, le concept de « conduite esthétique » de Schaeffer est présenté en tant qu'explication de la structure intentionnelle de base nous permettant de nous adonner à la délectation esthétique. Bien que ce chapitre puisse nous sembler quelque peu insolite du fait qu'il dépeint successivement deux mondes n'ayant rien en commun, il s'avère incontournable quant à la suite de notre analyse. En effet, au cours des deux derniers chapitres, Rochlitz et Schaeffer se rencontrent autour de grandes questions esthétiques et, si leurs réponses s'opposent, c'est précisément en raison de leurs concepts centraux respectifs.

L'épineux problème de la définition de l'art est étudié au quatrième chapitre. À ce sujet, nos deux esthéticiens nous proposent des solutions pour le moins divergentes. Rochlitz soutient que le caractère artistique dépend entièrement d'une évaluation positive alors que Schaeffer plaide en faveur d'une définition de l'art descriptive et absoute d'évaluation. Au cinquième et dernier chapitre, nous nous interrogeons à propos du statut du jugement de goût. Cette fois encore, les réponses offertes s'avèrent être aux antipodes l'une de l'autre. Tandis que Rochlitz

s'attache à démontrer le caractère rationnel et la validité intersubjective du jugement esthétique, Schaeffer s'emploie à établir sa relativité ainsi que sa nature purement affective. Enfin, au bout de ce chemin tout au long jalonné par deux conceptions dissemblables, nous tentons de prendre l'exacte mesure de cette différence et nous proposons une explication de ses causes.

# CHAPITRE I

## L'ESTHÉTIQUE<sup>1</sup>

### Étymologie

Le terme *esthétique*, du latin *aesthetica*, est tiré du grec *aisthêtikos*. Ce mot signifie : « qui a la faculté de sentir » ou « qui peut être objet de sensation<sup>2</sup> ». C'est le philosophe allemand Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) qui forgea ce néologisme. Il l'utilisa une première fois dans ses *Meditationes philosophicae* (1735) puis le réutilisa dans son *Æsthetica* (1<sup>re</sup> partie 1750; 2<sup>e</sup> partie 1758) pour désigner une nouvelle discipline s'occupant de l'étude scientifique et philosophique du beau et de ce qu'il qualifia de connaissance sensible<sup>3</sup>.

### Sens premier et sens connexes<sup>4</sup>

Le sens premier du mot *esthétique* désigne la discipline philosophique, mais il y a quelques sens connexes dont il importe de souligner l'existence, ne serait-ce que pour écarter tout malentendu.

---

<sup>1</sup> Pour ce chapitre, nous nous sommes fiée aux analyses de Marc Sherringham (Marc Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, Paris, Éditions Payot, 1992, 313 p.), de Jean Marie-Schaeffer (Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, 444 p.), de Marc Jimenez (Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, 448 p.) et de Carole Talon-Hugon (Carole Talon-Hugon, *L'esthétique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », 2004, 127 p.). Nous avons sélectionné ces auteurs en raison de la teneur proprement philosophique de leur analyse, chacun d'eux prenant en compte les imbrications entre métaphysique, épistémologie et esthétique.

<sup>2</sup> J. Dubois, A. Douzat et H. Mitterand, « Esthétique », dans *Dictionnaire étymologique et historique du français*, Paris, Éditions Larousse, 2006, p. 290-291, et Jacqueline Picoche, « Esthétique », dans *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Éditions Le Robert, 2002, p. 213.

<sup>3</sup> Anne Souriau, « Esthétique », dans *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990, p. 689.

<sup>4</sup> Pour cette partie, nous nous inspirons d'Anne Souriau (Anne Souriau, « Esthétique », art. cité, p. 693-694) et de la rubrique « Esthétique », dans *Le Petit Larousse*, Paris, Éditions Larousse, 2003, p. 400.

Il y a deux sens différents au substantif *esthétique*. Par ce nom, nous désignons parfois l'ensemble des principes à la base d'un style donné. Par exemple, nous parlons de « l'esthétique romantique » pour désigner les caractéristiques communes aux œuvres artistiques, littéraires et musicales de cette période (XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle). *Esthétique* signifie alors tendance, courant artistique. Seulement, l'esthétique romantique, c'est aussi le regroupement des théories esthétiques de divers penseurs allemands (philosophes et poètes-philosophes) des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles (par exemple : Novalis, Hölderlin, Schlegel, Schopenhauer, Schelling, Hegel, Nietzsche et Heidegger). Dans ce cas, *Esthétique* signifie étude réflexive portant, entre autres, sur l'art, le beau, le sublime et le sensible. Dans la première acception de l'expression, nous référons à certaines caractéristiques présentes *dans* l'art tandis que, dans la deuxième, nous référons à des théories philosophiques portant *sur* l'art (et sur d'autres objets d'analyse). Les deux sens que peut revêtir ce nom ne sont donc pas assimilables l'un à l'autre.

Souvent, le vocable *esthétique* est utilisé à titre de qualificatif synonyme de *beau*. Il en est ainsi lorsque nous affirmons de telles tenues vestimentaires, de telles coiffures ou de telles physionomies qu'elles sont plus ou moins esthétiques. Par cette formule, nous exprimons notre appréciation esthétique. Nous indiquons que ce qui se donne à notre regard nous semble plus ou moins beau, réussi, agréable. Enfin, *esthétique* désigne aussi un certain type de soins accordés au corps. Nous parlons de « chirurgie esthétique », d'« esthéticien » et d'« esthéticienne ». Là encore, *esthétique* se confond avec *beau* et, plus spécifiquement, avec *beauté du corps*.

Dans les pages qui suivent, le terme *esthétique* désignera invariablement la discipline philosophique et le terme *esthéticien* qualifiera celui qui œuvre au sein de cette discipline. L'esthétique ne devrait pas être assimilée au beau. Ce glissement réalisé dans le langage courant

est des plus regrettables, car il porte à confusion. *L'esthétique est une discipline qui, entre autres choses, questionne le beau. Elle ne saurait donc s'y confondre.*

## Histoire de l'esthétique

Pour des raisons d'ordre pratique, nous ne pouvons présenter une analyse exhaustive de l'histoire de l'esthétique. Le présent chapitre ne donne qu'un aperçu de quelques moments importants jalonnant cette histoire. Néanmoins, aussi partiel que soit ce survol, nous ne pouvons en faire l'économie. Apprivoiser les grands changements de paradigmes ponctuant l'histoire de l'esthétique, c'est également saisir quelles sont les possibilités qui s'offrent à des esthéticiens contemporains tels que Rainer Rochlitz et Jean-Marie Schaeffer. Par ailleurs, si l'attention que nous portons à chacun des « grands modèles » de l'esthétique est inégale, c'est que nous nous concentrons de manière privilégiée sur les aspects de cette histoire pouvant éclairer, d'une manière ou d'une autre, les positions respectives de ces deux esthéticiens.

L'esthétique n'a pas le caractère d'insularité d'un îlot détaché du reste de la philosophie. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, elle fut proclamée discipline à part entière<sup>5</sup>, mais c'est précisément une nouvelle discipline *philosophique* qui fut alors cartographiée; elle gagna en autonomie quant à ses objets, mais pas quant à sa manière de les appréhender. Nous ne pouvons éclairer l'histoire de l'esthétique sans nous intéresser minimalement aux révolutions qui animèrent la métaphysique et l'épistémologie. Conséquemment, nous serons parfois appelée à faire quelques digressions de ce côté.

---

<sup>5</sup> Voir première page du présent chapitre.

## L'esthétique classique<sup>6</sup>

De Platon (428-348 av. J.-C.) à Descartes (1596-1650), un seul modèle régenta l'esthétique. Il s'agit de l'esthétique classique. Platon en est l'instigateur. C'est lui qui en établit le fondement et il le fit si bien que cela prit deux millénaires avant qu'il soit délogé.

La science grecque de l'être en tant qu'être (la métaphysique<sup>7</sup>) pousse à s'enquérir d'un principe premier, d'un principe au-delà duquel on ne peut remonter. Chez Platon, il s'agit de l'Idée de Bien<sup>8</sup>, chez Aristote (384-322 av. J.-C.), il s'agit du Premier Moteur immobile<sup>9</sup> (ou Moteur des étoiles fixes) et chez Plotin (205-270), il s'agit de l'Un<sup>10</sup> (aussi appelé Bien, Dieu ou Premier). Au-delà de la complexité des relations unissant, pour chaque philosophe antique, le

<sup>6</sup> Pour cette partie du chapitre dédiée à l'esthétique classique, nous nous sommes inspirée des analyses de Marc Sherringham (Marc Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, ouvr. cité, p. 37-120) et plus modestement de Jean Grondin (Jean Grondin, *Introduction à la métaphysique*, Montréal, Les presses de l'Université de Montréal, coll. « Paramètres », 2004, p. 53-171), de Luc Brisson (Luc Brisson, « Platon », dans *Histoire de la philosophie*, Paris, Éditions du Seuil, 2009, p. 31-46), d'Enrico Berti (Enrico Berti, « Aristote », dans *Histoire de la philosophie*, Paris, Éditions du Seuil, 2009, p. 47-66) et d'Alessandro Linguisti (Alessandro Linguisti, « Plotin », dans *Histoire de la philosophie*, Paris, Éditions du Seuil, 2009, p. 127-137).

<sup>7</sup> Avec Jean Grondin, rappelons que « le terme de *metaphysikè* (et ses dérivés) ne se retrouve nulle part dans l'ensemble de la littérature grecque, à une très tardive exception près, celle de Simplicius, au VI<sup>e</sup> siècle après Jésus-Christ » (Jean Grondin, *Introduction à la métaphysique*, ouvr. cité, p. 85).

<sup>8</sup> Pour Platon, connaître c'est accéder à la définition de la chose. À travers la pluralité de l'apparence, la définition débusque l'unité, l'essence des choses. Puisque l'être vrai ne s'atteint que par sa définition, Platon conclut que cette dernière existe en tant qu'essence intelligible. Non seulement les Idées (ou Formes intelligibles – *eidos*) existent, mais elles sont ce qui existe le plus parfaitement, c'est-à-dire qu'elles possèdent en elles leur propre principe d'existence. Les choses sensibles sont dérivées des Formes intelligibles, elles en sont l'effet et sont donc d'une consistance ontologique moindre. Par exemple, l'Idée de l'arbre est le principe d'unité de la pluralité des arbres sensibles. Si chaque Idée est le principe d'unité d'une multiplicité d'objets sensibles, il reste à déterminer quel est le principe d'unité des Idées, quelle est l'Idée de toutes les Idées, bref, quel est le principe premier de tout ce qui est. Pour Platon, c'est le Bien qui incarne l'Être premier, il est parfait au sens de complet, d'autosuffisant : il est parfaitement.

<sup>9</sup> Aristote souhaite expliquer le mouvement des astres et, comme ce mouvement est éternel, il ne peut être le fruit d'une cause qui lui serait antérieure (rien n'étant antérieur à l'éternel). Il aura donc recours à l'idée de cause finale comme ce vers quoi la chose tend. La cause finale, c'est le Premier moteur immobile, c'est lui qui inspire le mouvement des astres en étant objet d'amour. Ce dernier n'a rien au-dessus de lui, il est pure perfection qui se contemple elle-même (voir Jean Grondin, *Introduction à la métaphysique*, ouvr. cité, p. 110, et Enrico Berti, « Aristote », art. cité, p. 60).

<sup>10</sup> L'Un, principe premier chez Plotin, est infiniment puissant, il surabonde en perfection. L'Être-intellect lui-même est une émanation de l'Un et ce n'est que lorsqu'il se retourne pour contempler son origine (soit l'Un) que les Idées (au sens platonicien) se forment et qu'un nouvel état de réalité naît et se stabilise (voir Alessandro Linguisti, « Plotin », art. cité, p. 129-130).

principe premier et tout ce qui *est*, il importe surtout de comprendre que l'être par excellence est toujours incarné par un principe premier d'essence divine se situant au-delà du sensible<sup>11</sup>.

## Le beau

Le beau classique est une catégorie ontologique, il désigne l'être en tant qu'être. Comme ce qui *est* le plus parfaitement niche dans cette région de l'être se situant au-delà du sensible, c'est aussi là que se trouve la beauté essentielle. Elle incarne l'éclat resplendissant de l'Être premier. Cette lumière admirablement belle rend visible à notre intelligence l'intégralité de ce qui peut être connu. La beauté essentielle est sœur de la vérité. Sans son éclat, nous ne pourrions connaître quoi que ce soit, nous ne pourrions atteindre le vrai. En fait, dans la perspective des classiques, l'Être représente le principe d'unité du beau, du vrai et du bien. De la beauté éclatante de l'Être parfait, émane l'intégralité du visible et du connaissable et, comme ce qui est suprêmement désirable est ce qui *est* de la manière la plus parfaite, l'Être premier incarne aussi le bien par excellence<sup>12</sup>.

Pour les classiques, l'objet n'est pas beau parce qu'il nous plaît, *il nous plaît parce qu'il est beau*. Le beau est une catégorie ontologique, il désigne l'être, certainement pas un état subjectif. Comme Sherringham l'explique, « Tout classique a la ferme assurance qu'il existe une science de la beauté. Il peut se tromper dans ses jugements particuliers, mais son savoir du beau demeure théoriquement fondé et étroitement solidaire de sa connaissance du vrai et du bien<sup>13</sup> ». Il existe des critères de beauté qu'il convient de connaître afin de porter un jugement adéquat.

---

<sup>11</sup> Voir Marc Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, ouvr. cité, p. 49-51.

<sup>12</sup> Au sujet de l'être comme unité du beau, du vrai et du bien, voir Marc Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, ouvr. cité, p. 49-52.

<sup>13</sup> Marc Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, ouvr. cité, p. 58.

Ceux-ci sont inspirés des traits caractérisant la beauté essentielle. Clarté, complétude, intégrité sont autant de critères considérés comme étant objectifs. Est tenu pour beau l'objet auquel rien ne manque et auquel rien de superflu ne s'accroche. Le bel objet est celui qui répond parfaitement à sa définition idéale. *La beauté le caractérisant n'est rien de moins que l'expression sensible de sa vérité*<sup>14</sup>.

## Les arts

Il va de soi que la beauté essentielle n'a strictement rien à voir avec les arts<sup>15</sup>; elle en est parfaitement indépendante. Les arts, par contre, sont en relation de dépendance à l'égard de la beauté essentielle, c'est-à-dire qu'ils aspirent à la représenter<sup>16</sup>. Malheureusement, ils ne peuvent engendrer la perfection la définissant, ils ne peuvent en offrir qu'une imitation bien incertaine. En somme, *l'art est une connaissance inférieure*. À l'écart de l'Être premier et de sa radieuse beauté, il en est réduit à l'imitation. Il engendre d'imparfaites copies et souffre d'insuffisance ontologique.

## Persistance du modèle classique

Pour les chrétiens, il suffit de remplacer l'Être impersonnel des Grecs par le Dieu personnel de la révélation, de faire glisser l'ontologie du côté de la théologie, pour avoir une esthétique pleinement constituée et parfaitement orthodoxe. Les fondements de l'esthétique

---

<sup>14</sup> Au sujet des caractéristiques du beau classique, voir Marc Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, ouvr. cité, p. 51-58.

<sup>15</sup> Le terme grec pour « art » est « τέχνη », « *tékhnê* ». Il fait référence à la compétence technique et non pas à la création (imaginaire). D'ailleurs, le concept de création artistique ne fera son apparition qu'à la Renaissance. Au cours de l'Antiquité et du Moyen Âge, c'est la notion d'imitation et celle de compétence technique qui sont à l'avant-plan. Il n'y a pas encore de différence marquée entre l'artisan et l'artiste. Tous les deux doivent s'attacher à bien appliquer les règles de leur métier. En somme, l'artiste est un artisan particulièrement habile, un artisan passé maître dans un domaine donné (au sujet de l'artiste et de l'artisan, voir, entre autres, Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, p. 31-46).

<sup>16</sup> À propos de la place des arts dans la variante païenne du modèle classique, voir Marc Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, ouvr. cité, p. 58-71.



classique resteront donc intacts tout au long du Moyen Âge. En fait, ce modèle ne sera pas remis en question avant le XVII<sup>e</sup> siècle. Il fallait attendre Descartes et la transition vers une métaphysique du sujet pour assister à son effondrement. C'est que la philosophie cartésienne a causé un véritable séisme dans la sphère esthétique. À sa suite, *le beau ne nichera plus dans l'être mais dans le sujet*.

## **L'esthétique empiriste<sup>17</sup>**

### **D'une métaphysique de l'être à une métaphysique du sujet**

Si, pour les Grecs, le principe premier réside dans l'Être parfait (une abstraction métaphysique) et si, pour les chrétiens, il est incarné par Dieu (le sujet absolu), pour Descartes, il est représenté par l'*ego cogito*. Le sujet pensant est premier; c'est à partir de lui que tout ce qui *est* reçoit son intelligibilité. « Le dépôt de l'être véritable, de ce qui est d'abord et excellemment, sera dorénavant l'*ego cogito*<sup>18</sup>. » Ce n'est pas que Descartes évacue Dieu du paysage métaphysique, c'est qu'il le fait intervenir bien tardivement dans ses *Méditations* (1641), et ce, pour de simples raisons d'ordre épistémologique.

---

<sup>17</sup> Pour cette partie du chapitre dédiée à l'esthétique empiriste et, plus particulièrement, pour les passages traitant de Descartes, nous nous sommes fiée aux analyses de Jean Grondin (Jean Grondin, *Introduction à la métaphysique*, ouvr. cité, p. 173-192), de Marc Sherringham (Marc Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, ouvr. cité, p. 121-151) et d'Emanuela Scribano (Emanuela Scribano, « René Descartes », dans *Histoire de la philosophie*, Paris, Éditions du Seuil, 2009, p. 253-270). En ce qui concerne les passages portant sur Hume, nous sommes redevable des analyses de Marc Sherringham (Marc Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, ouvr. cité, p. 121-151) et de Carole Talon-Hugon (Carole Talon-Hugon, *L'esthétique*, ouvr. cité, p. 41-49).

<sup>18</sup> Jean Grondin, *Introduction à la métaphysique*, ouvr. cité, p. 174.

Descartes, après avoir révoqué en doute tous les grands principes soutenant son bagage théorique, découvre la certitude première qu'il cherchait : « je pense donc je suis<sup>19</sup> ». De ce principe premier, il déduit sa règle générale de vérité. Il considère que toute chose apparaissant à l'esprit avec un tel caractère d'évidence est vraie. Reste un petit souci. Comment être certain que ces idées, aussi claires et distinctes soient-elles, concordent avec la réalité du monde extérieur? C'est ici, *uniquement* ici, que Dieu entre en scène. Dieu est ce qui assure l'adéquation entre les idées claires et distinctes et la réalité<sup>20</sup>. Comme le souligne Jean Grondin, « Le pas qui consistera bientôt à faire de Dieu une simple "fiction" de la subjectivité [...] devient ainsi métaphysiquement possible<sup>21</sup> ».

L'empirisme moderne (entre autres, John Locke [1632-1704] et David Hume [1711-1776]) franchit un pas de plus en cette direction. Il réfute l'origine divine de certaines de nos idées qui parasitent encore la philosophie cartésienne. Comme Sherringham le souligne :

---

<sup>19</sup> L'homme du commun a la tête farcie d'un bagage théorique inconsistent. Par exemple, il croit que toutes ses connaissances proviennent des sens. Pourtant, nos sens sont trompeurs et nous ne sommes pas même capables de distinguer avec certitude notre état de veille de celui du rêve. Il faut révoquer en doute les grands principes qui soutiennent ce bagage théorique pénétré de notions classiques. Ce qui résistera à cette profonde remise en question constituera le seul fondement digne de la science de demain. Laissons Descartes nous mener lui-même jusqu'à cette certitude première :

Moi donc à tout le moins ne *suis-je* pas quelque chose ? Mais j'ai déjà nié que j'eusse aucun sens ni aucun corps. J'hésite néanmoins, car que s'ensuit-il de là ? *Suis-je* tellement dépendant du corps et des sens, que je ne puisse *être* sans eux ? Mais je me suis persuadé qu'*il n'y avait* rien du tout dans le monde, qu'*il n'y avait* aucun ciel, aucune terre, aucuns esprits, aucuns corps ; ne me suis-je point persuadé que je n'*étais* point ? Non certes, j'*étais* sans doute, si je me suis persuadé, ou seulement si j'ai pensé quelque chose (René Descartes, *Méditations* [1641], Paris, Éditions Leopold Cerf, 1897-1913, p. 181).

<sup>20</sup> Afin de prouver l'existence de Dieu, Descartes prend pour point de départ l'idée de Dieu présente en son esprit. Cette idée l'habite bel et bien. Pourtant, il est impossible que ce soit son esprit qui l'ait créée. Un être fini ne peut engendrer, à partir de lui-même, une telle idée d'infini. C'est nécessairement Dieu qui a « déposé » cette idée en lui. Dieu existe, la présence de l'idée d'un Dieu infini en l'homme l'atteste, Dieu en est la cause, l'idée de Dieu est un effet. Selon Descartes, Dieu ne saurait être trompeur, car la tromperie implique quelques défauts et l'infini du Dieu tout-puissant ne va pas sans l'absolue perfection. Grâce à Dieu, la règle générale de vérité est fondée : toutes les choses que je conçois de manière claire et distincte, toutes les choses qui m'apparaissent avec un fort caractère d'évidence sont vraies. Dieu assure l'adéquation entre les idées claires et distinctes et la réalité. Il s'ensuit que, pour Descartes, une science athée est tout bonnement inconcevable.

<sup>21</sup> Jean Grondin, *Introduction à la métaphysique*, ouvr. cité, p. 190.

Ce que l'empirisme moderne rejette, c'est le lien constitutif de la subjectivité humaine à Dieu; ce qu'il cherche à établir, c'est l'indépendance radicale du sujet humain, fût-ce au prix de l'incertitude sur l'existence et l'essence du monde extérieur. Ce faisant, l'empirisme a conscience de poursuivre le programme de Descartes et de le mener à son terme logique : l'affranchissement du cogito de la tutelle de Dieu et de celle de l'être<sup>22</sup>.

Un point de non-retour vient d'être franchi. Descartes a libéré le sujet de sa dépendance à l'être<sup>23</sup>, l'empirisme moderne le délivre de sa dépendance à Dieu. Dès lors, la beauté ne qualifie plus l'être en tant qu'être et il n'est plus question d'une beauté essentielle qui qualifierait l'Être qui *est* le plus parfaitement. *Ne reste plus qu'une beauté sensible relative au sujet*. Hume l'affirme clairement : « La beauté n'est pas une qualité inhérente aux choses elles-mêmes, elle existe seulement dans l'esprit qui la contemple, et chaque esprit perçoit une beauté différente<sup>24</sup>. » Le beau est du registre de la subjectivité humaine et comme chaque sujet est particulier, le relativisme esthétique devient un fait avéré.

Subjectif, relatif, le beau ne saurait dévoiler une quelconque vérité. Dès lors, que devient son attrait? À quoi bon la contemplation de la beauté? Le *plaisir*, bien sûr! Encore une fois, Hume est des plus explicites : « Le plaisir et la douleur ne sont [...] pas seulement les compagnons nécessaires de la beauté et de la laideur, ils en constituent l'essence même<sup>25</sup>. »

---

<sup>22</sup> Marc Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, ouvr. cité, p.126.

<sup>23</sup> Cette formule de Sherringham résume fort bien l'affranchissement du cogito : « On ne va plus de l'être aux idées qu'on s'en fait, mais des idées contenues dans le sujet à l'être » (Marc Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, ouvr. cité, p. 123). Autrement dit, l'être n'affecte pas le cogito, ce dernier peut comprendre la « structure » du monde en ayant seulement recours aux idées claires et distinctes.

<sup>24</sup> David Hume, *Les essais esthétiques*, 1974, cité par Marc Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, ouvr. cité, p. 127.

<sup>25</sup> David Hume, *Les essais esthétiques*, 1974, cité par Marc Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, ouvr. cité, p. 129.

## De la norme du goût

L'empirisme moderne n'éprouve aucune difficulté à expliquer les mésententes en matière de beauté, mais qu'en est-il de l'accord des goûts? Après tout, si le relativisme est observable, le consensus l'est aussi et nous ne pouvons simplement esquiver ce problème. Cette question intéresse grandement Hume. Certes, il ne croit pas, à la manière des classiques, que le beau soit objectif, mais il lui semble qu'il ne soit pas non plus entièrement idiosyncrasique. Il y a bien une « admiration durable qui accompagne ces œuvres, qui ont survécu à tous les caprices de la fantaisie et de la mode, et à toutes les erreurs dues à l'ignorance et l'envie<sup>26</sup> ». Tout compte fait, peut-être existe-t-il « une norme du goût »?

Dans un essai intitulé *De la norme du goût* (1757), Hume en arrive à la conclusion qu'une telle norme existe bel et bien. Cette norme n'est pas donnée *a priori*. Au contraire, les règles du goût se déduisent par l'observation et l'expérience. Quant à leur fondement, il est constitué par l'identité de la « fabrique » humaine<sup>27</sup>. Les hommes partageant une seule et même nature, il est normal qu'ils aient des sentiments communs. Aussi le bel objet est-il celui dont les qualités sont organisées de manière à plaire à la nature humaine. C'est en vertu de cette « communauté de sentiments » que sa beauté peut transcender le relativisme. La beauté n'a rien de métaphysique. *Elle est naturellement adaptée « à exciter des sentiments agréables<sup>28</sup> » dans l'esprit des hommes.* Les règles de l'art ne sont pas des principes abstraits et immuables, elles s'élaborent au fil du temps suivant le plaisir des gens.

---

<sup>26</sup> David Hume, « De la norme du goût » [1757], dans *Essais esthétiques*, présentation et traduction de R. Bouveresse, Paris, Éditions Flammarion, 2000, p. 130.

<sup>27</sup> Ainsi que Hume l'explique, « les principes généraux du goût sont uniformes dans la nature humaine : là où les hommes varient dans leurs jugements, on peut communément remarquer certains défauts, ou une certaine perversion dans leurs facultés, qui procèdent soit de leurs préjugés, soit de leur manque d'expérience des arts, soit d'un manque de délicatesse » (David Hume, « De la norme du goût », art. cité, p. 143).

<sup>28</sup> David Hume, « De la norme du goût », art. cité, p. 130.

Forcément, en bon empiriste qu'il est, Hume a également conscience des *conditions pratiques* de la *formation* du goût. « Bien que certains objets, de par la structure de notre esprit, soient naturellement calculés pour nous donner du plaisir, on ne doit pas s'attendre à ce que le plaisir soit ressenti pareillement par tout individu<sup>29</sup> ». Malgré que les hommes aient en commun une seule et même nature, ils ne partagent pas pour autant des vécus identiques, des expériences similaires, des constitutions physiques et des états mentaux analogues. C'est d'ailleurs ce qui explique la diversité *indéniable* des jugements de goût. En fait, les jugements réalisant adéquatement les principes du goût sont émis par la nature humaine la mieux accomplie. En somme, chez Hume, la norme est incarnée par des hommes de goût chez qui le sentiment de plaisir est éveillé pour de justes motifs. Voilà comment il les dépeint : « un sens fort, uni à un sentiment délicat, amélioré par la pratique, rendu parfait par la comparaison, et clarifié de tout préjugé, peut seul conférer à un critique ce caractère estimable. Et les verdicts réunis de tels hommes, où qu'on puisse les trouver, constituent la véritable norme du goût et de la beauté<sup>30</sup>. » Autrement dit, *la norme, c'est les experts*. Elle existe par ces hommes personnifiant une réalisation particulièrement aboutie de la nature humaine (l'alliance d'une physiologie saine, de l'expérience et d'une culture intellectuelle mettant à bas les préjugés).

D'une part, grâce au concept de nature humaine, Hume arrive à expliquer la présence de consensus en matière de jugement de goût. D'autre part, en tenant compte des conditions pratiques intervenant dans la formation du goût, il arrive à expliquer les dissensions marquant les débats esthétiques. Comme la beauté n'est pas dans l'objet, mais dans le sujet; comme elle n'est rien d'autre qu'un sentiment, la norme du goût loge dans ces hommes d'exception qui ont affiné

---

<sup>29</sup> David Hume, « De la norme du goût », art. cité, p. 131.

<sup>30</sup> David Hume, « De la norme du goût », art. cité, p. 140-141.

leur sens et qui ne laissent aucun préjugé entraver leurs sentiments. Le jugement des experts, forme accomplie de la nature humaine, éclaire l'homme du commun.

S'il arrive à restreindre la portée du relativisme inhérent à la position empiriste, Hume ne renoue pas pour autant avec l'universalité du beau classique. Sa norme du goût se distingue clairement des critères classiques. Le beau en soi, les critères *a priori*, l'objectivité du jugement esthétique sont des notions inopérantes dans la perspective empiriste. Le beau s'est transformé en sentiment et si la nature humaine permet d'envisager une communauté de sentiments, il n'en reste pas moins que les aléas de l'existence forgent des êtres singuliers. La norme de Hume ne repose pas sur la théorie, elle s'enracine dans des hommes, plus prompts que d'autres (pour des motifs fort contingents), à vivre le plaisir esthétique. Il s'agit d'une norme incroyablement concrète.

### **Persistance du modèle empiriste**

Le modèle de l'esthétique empiriste n'est toujours pas désuet, sous diverses formes, nous le voyons à l'œuvre en esthétique contemporaine. Par exemple, les esthétiques respectives de Gérard Genette et de Jean-Marie Schaeffer se situent dans cette filiation.

## L'esthétique kantienne<sup>31</sup>

### Le jugement de goût

Kant souhaite dépasser l'alternative entre dogmatisme classique et relativisme empiriste. Il rejette le beau en soi des classiques ainsi que la science qui y est attachée et rejette le caractère intéressé du plaisir esthétique tel qu'envisagé par les empiristes. En somme, selon lui, le beau est à la fois subjectif (*exit* le classicisme) et universel (*exit* l'empirisme). Si, pour les classiques, le beau est une catégorie ontologique, pour Kant, comme pour les empiristes, il s'agit avant tout d'une *qualité relationnelle* : la beauté n'est pas *dans* l'objet, c'est le sujet qui lui *attribue* cette beauté. Ce qui intéresse Kant, c'est donc le jugement de goût, le jugement par l'entremise duquel nous déclarons qu'une chose est belle. Ce jugement, contrairement au jugement de connaissance, ne nous renseigne pas sur l'objet. Il renvoie à ce qui est subjectif dans la représentation d'une chose. En d'autres termes, « sera esthétique dans la représentation d'un objet ce qui exprime la relation au sujet, à l'exclusion de toute détermination de l'objet<sup>32</sup> ». L'analyse kantienne du jugement de goût se divise en quatre grands axes, soit : la qualité, la quantité, la relation ainsi que la modalité. Résumons brièvement le contenu de chacun de ces points.

### La qualité

Le jugement esthétique ne doit pas être posé en fonction d'un intérêt, mais bien en vertu d'une *satisfaction désintéressée*. Seul l'objet éveillant ce type de satisfaction peut être déclaré

---

<sup>31</sup> Pour cette partie du chapitre consacrée à l'esthétique kantienne, nous sommes redevable des analyses de Marc Sherringham (Marc Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, ouvr. cité, p. 153-195), de Marc Jimenez (Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, ouvr. cité, p. 127-174) et de Danielle Lories (Danielle Lories, « Kant : le jugement esthétique », dans *Esthétique et philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques*, Bruxelles, Éditions de Boeck, coll. « Le point philosophique », 2002, p. 107-114).

<sup>32</sup> Marc Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, ouvr. cité, p. 161.

beau. Le point de vue esthétique exclut tout intérêt, besoin, désir de possession. L'objet contemplé n'interpelle pas notre volonté, il est là, fortuitement, pour lui-même. Ce caractère proprement désintéressé de la satisfaction esthétique permet de la distinguer clairement de celle qui est prise à l'agréable, à l'utile ou au bien, laquelle implique, dans les trois cas, la présence d'un intérêt. Hume, contrairement à Kant, n'opère pas cette distinction, selon lui, le beau *est* un sentiment de plaisir et le laid *est* un sentiment de douleur; il aurait tout aussi bien pu dire que le beau est agréable et le laid désagréable. Dans la perspective humienne, le beau réjouit nos sens et, par là, il est évidemment intéressé.

### **La quantité**

Kant affirme que ce qui est beau « *plaît universellement sans concept* ». Lorsque nous affirmons que telle aurore boréale est belle, nous voulons dire que tout le monde devrait la trouver belle, que l'humanité entière devrait éprouver de la satisfaction à la contempler. Un jugement esthétique aspire toujours à l'assentiment universel. Par ailleurs, si la prétention à l'universalité des jugements de connaissance s'honore invariablement par le biais d'un concept, ce n'est pas le cas des jugements esthétiques. Ils ne s'appuient sur aucun concept. Il ne s'agit pas de jugement déterminant (subsumant le particulier sous un concept) ni de jugement logique, mais de jugement réfléchissant. Dans le registre de la connaissance, « l'entendement légifère par ses concepts et l'imagination schématise, c'est-à-dire procure à un concept son image sensible<sup>33</sup> ». Dans le jugement de goût, seul un particulier est donné, un particulier qui ne se laisse subsumer sous aucun concept pour cause de surabondance de signification. Pour le dire autrement, la beauté donne beaucoup à réfléchir, mais n'engendre aucune connaissance précise.

---

<sup>33</sup> Carole Talon-Hugon, *L'esthétique*, ouvr. cité, p. 54-55.



## La relation

La beauté désigne *une finalité sans fin spécifique*. Lorsque nous déclarons que telle libellule est belle, c'est que nous avons l'impression que sa forme répond à une fin précise, malgré que nous ignorions quelle est cette fin. Le bel objet (même naturel) nous semble être intentionnel. Nous avons l'impression qu'une volonté a présidé à sa formation et qu'il est ainsi fait dans le but de nous plaire. « Le jugement "c'est beau" exprime une affinité de l'objet et du sujet, mais sans qu'il n'y ait aucune fin identifiable à cette convenance particulière<sup>34</sup> ». En d'autres termes, le bel objet présente la forme de la finalité (l'affinité entre le sujet et l'objet), mais il n'y a aucune fin venant justifier cette convenance entre le libre jeu de nos facultés de connaître et la forme de l'objet.

## Modalité

Selon Kant, est beau l'objet duquel nous croyons, sans nous appuyer sur aucun concept, qu'il doit encourir une *satisfaction nécessaire*. Ce quatrième moment ressemble beaucoup au deuxième, c'est-à-dire au plaisir universel sans concept. La prétention du jugement esthétique à l'universalité et à la nécessité trouve sa justification dans le fait qu'il porte « sur la simple convenance entre la forme de l'objet et les conditions subjectives de la connaissance en général<sup>35</sup> ». C'est grâce à son caractère désintéressé que le jugement de goût, pourtant subjectif, peut prétendre à l'adhésion universelle et nécessaire. En effet, si nos intérêts personnels et nos penchants idiosyncrasiques n'interviennent pas dans la genèse du plaisir esthétique; si tous les hommes ont exactement les mêmes facultés de connaissance; si la beauté se caractérise par le fait qu'elle implique la convenance (non motivée) entre ces facultés et la forme d'un objet, alors il est

<sup>34</sup> Danielle Lories, « Kant : le jugement esthétique », art. cité, p. 110.

<sup>35</sup> Marc Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, ouvr. cité, p. 183.

normal de croire que la satisfaction esthétique qui s'impose à un individu donné puisse s'imposer à tout autre. Selon Kant, les hommes partagent une manière commune de sentir, ils ont un « sens commun esthétique ». Finalement, « c'est ce sens commun à tous qui sert de norme, indicible, informulable, au jugement de goût<sup>36</sup> ». Il s'agit d'une sorte de norme *a priori* justifiant la prétention à l'adhésion nécessaire et universelle de nos jugements de goût.

Bien que le « sens commun » de Kant puisse nous faire penser à « l'unité de la nature humaine » de Hume, nous devons nous garder de faire des rapprochements. Par l'identité de la fabrique humaine, Hume veut avant tout *expliquer les consensus observables empiriquement*. Par là, il ne fait que restreindre la portée du relativisme. Un relativisme qui reste bien présent en raison des conditions pratiques de la formation du goût. Par le sens commun, Kant souhaite *justifier la prétention à l'assentiment nécessaire et universel des jugements de goût*. Qu'il y ait accord ou dissension au niveau empirique ne change rien au fait que le sens commun, en tant que concept transcendantal, justifie notre prétention à l'assentiment universel. Par ailleurs, le jugement de goût, tel que le conçoit Kant, reste en quelque sorte imperméable aux conditionnements empiriques. Il est lavé de tout intérêt et de tout concept. Il ne découle que de l'accord gratuit des facultés avec la forme d'un objet. Entre le concept de nature humaine de Hume et son concept de beauté, il y a l'épaisseur des contingences. Entre le concept de sens commun de Kant et son concept de beauté, il y a une route sans entraves.

### **Beauté naturelle et beauté artistique**

Si, pour les classiques, le principe suffisant de l'art est l'imitation de la nature, avec Kant, beauté naturelle et beauté artistique s'imitent mutuellement. L'art n'imité pas la nature au sens où

---

<sup>36</sup> Danielle Lories, « Kant : le jugement esthétique », art.cité, p. 112.

il offrirait une reproduction parfaite de ses formes, c'est plutôt son *absence d'intentionnalité* qu'il doit tenter de reproduire. Il lui faut donner l'illusion du défaut d'intention. Pour sa part, la beauté naturelle suscite l'impression qu'elle *est* intentionnelle, qu'elle a été façonnée telle qu'elle est afin de susciter notre réflexion admirative. Rappelons que le beau, naturel ou artistique, doit incarner une finalité sans fin spécifique, une libre finalité. Voilà pourquoi « L'art est une intention qui se donne l'apparence de ne pas être intentionnelle, tandis que la belle nature est une absence d'intention qui donne l'apparence d'être intentionnelle<sup>36</sup> ». Évidemment, il est beaucoup plus ardu pour l'art d'éveiller le sentiment de la beauté libre, car il est précisément « une intention consciente de production<sup>37</sup> ». Pour cette raison, Kant privilégie le beau naturel.

### Le génie

Les beaux-arts sont les arts du génie. Ainsi que nous venons de le voir, le bel art est celui qui emprunte l'apparence de la nature, le génie doit donc personnifier ce lieu où art et nature s'amalgament. Kant affirme que « *Le génie* est la disposition innée de l'esprit (*ingenium*) par laquelle la nature donne les règles à l'art<sup>38</sup> ». L'esprit du génie est guidé par une causalité du même type que celle qui régit la nature. Son intention a quelque chose d'intuitif, *d'aveugle*. Il n'en a pas clairement conscience, car elle jaillit de la nature obscure de son esprit. En conséquence, nous ne pouvons expliquer l'intention géniale, nous ne pouvons en déduire une formule permettant d'engendrer d'autres chefs-d'œuvre.

---

<sup>36</sup> Marc Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, ouvr. cité, p. 189.

<sup>37</sup> Marc Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, ouvr. cité, p. 50.

<sup>38</sup> Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Philonenko, Paris, Éditions Vrin, 1982, p. 138, cité par Marc Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, ouvr. cité, p. 189.

## Pérennité de l'esthétique kantienne

L'esthétique kantienne se retrouva rapidement dans l'ombre d'une rivale. Cette concurrente lui est pratiquement contemporaine, il s'agit de l'esthétique romantique. Le romantisme est toujours agissant (suivant Sherringham et Schaeffer), mais il tend à s'épuiser. Peut-être en raison de cet épuisement, nous assistons aujourd'hui à un regain d'intérêt pour l'esthétique critique. Par exemple, Schaeffer et Rochlitz, chacun à leur manière, en sont redevables.

## L'esthétique romantique<sup>39</sup>

### Contourner l'interdit kantien

Selon Kant, l'être en soi existe, mais il nous reste inconnaissable<sup>40</sup>. La science n'a affaire qu'à des phénomènes. L'antique science de l'être, la métaphysique, est considérée comme

---

<sup>39</sup> Pour cette partie du chapitre consacrée à l'esthétique romantique, nous nous sommes inspirée des analyses de Marc Sherringham (Marc Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, ouvr. cité, p. 223-269) et de Jean-Marie Schaeffer (Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « NRF Essais », 1992, 444 p.).

<sup>40</sup> Kant n'est ni idéaliste, ni réaliste. Il n'est pas idéaliste, car il postule l'existence de l'en-soi. Il n'est pas réaliste, car il ne croit pas que nos représentations soient « le produit de la causalité de l'en-soi sur nos facultés » (Alain Renaut, « Emmanuel Kant », dans *Histoire de la philosophie*, Paris, Éditions du Seuil, 2009, p. 433). Kant rejette le réalisme en raison d'un argument de Berkeley qui lui semble indépassable. Selon ledit argument, du moment où nous posons un en-soi, il s'agit d'un en-soi pour nous. Poser, c'est déjà représenter, nous n'avons affaire qu'à nos représentations. Il nous est impossible de sortir de nous pour comparer notre représentation et l'en-soi, ce dernier est donc inconnaissable. Berkeley en conclut à son inexistence. Sur ce point, Kant ne le suit pas. Selon lui, bien que nous ne puissions le connaître, l'en-soi existe. Son principal argument tient dans l'aspect passif de la représentation. Ce n'est pas notre entendement qui est la cause de l'objet, nos représentations ne créent pas l'objet de toutes pièces. Comme Alain Renaut l'explique, selon Kant, « nous ne produisons pas les objets, mais nous les construisons à partir d'un moment de donation - donc, corrélativement, de réceptivité - qui correspond à l'intuition » (Alain Renaut, « Emmanuel Kant », art. cité, p. 427). Ni création pure, ni donation intégrale, nos connaissances à propos de la réalité sont donc le fruit de l'union d'une intuition sensible (l'objet se donne - aspect passif) et d'un concept (nous pensons l'objet - aspect actif). Il s'en suit que, dans la perspective kantienne, la métaphysique (en tant que science) est frappée de nullité. La connaissance suppose l'union de l'intuition sensible et du concept, or, il n'y a pas d'intuition sensible correspondant aux objets de la métaphysique et l'homme n'a pas d'intuition supra-sensible. Kant ferme ainsi la voie à la spéculation philosophique au sujet de l'être, de Dieu, de l'âme et de la liberté qui, selon lui, sont des Idées de la raison, des principes régulateurs, mais certainement pas des objets de connaissance. Par ailleurs, comme la possibilité de comparer notre représentation à l'en-soi a été définitivement écartée par l'argument de Berkeley,

inopérante, car une science véritable tire ses connaissances de l'union de l'intuition et du concept et il n'y a aucune intuition humaine répondant aux concepts de la métaphysique. L'entendement humain ne peut expliquer le tout, atteindre l'essence du monde, l'absolu. Au seuil de la métaphysique, Kant pose donc les limites de la connaissance humaine.

À cela, les romantiques allemands ne peuvent se résoudre. Ils aspirent à dévoiler l'essence du monde et n'ont que faire de l'humilité kantienne. Si la chose en soi existe, il doit bien y avoir moyen d'y accéder. À l'instar de Kant, ils considèrent que la science ne peut être ce moyen. C'est pourquoi, plutôt que de nier l'interdit kantien, ils le contournent en faisant de l'art le lieu de manifestation de la vérité essentielle. Si la science n'a affaire qu'aux phénomènes, si la métaphysique est frappée de nullité, l'art, *lui*, a affaire à l'essentiel. C'est parce que son savoir n'est pas discursif, mais intuitif, voire extatique, qu'il peut révéler l'absolu. Il « réalisera la présentation du contenu de la philosophie<sup>41</sup> ».

### **L'Art, une compensation**

La fonction de révélation ontologique dont la métaphysique (ontologie et/ou ontothéologie) avait l'exclusivité investit maintenant l'art. Ce dernier atteint une noblesse jamais égalée dans toute l'histoire de l'esthétique. Une noblesse qui a son prix, car ce n'est qu'en vertu de ce rôle compensatoire que l'art est encensé. Ce n'est pas tant les œuvres singulières et leurs caractéristiques propres qui intéressent les esthéticiens romantiques, que l'Art comme ultime relais de la spéculation métaphysique. Au niveau de son contenu comme de son rôle, l'art est

---

l'objectivité ne peut plus être posée en termes d'adéquation (entre ma représentation et l'en-soi). C'est donc au sein même de la subjectivité humaine que Kant transpose la question de l'objectivité. L'objectivité est convertie en universalité, « le couple subjectif/objectif correspond désormais au couple pour moi/pour tous, ou encore particulier/universel » (Alain Renaut, « Emmanuel Kant », art. cité, p. 435).

<sup>41</sup> Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, ouvr. cité, p. 20.

dans les serres de la philosophie. La théorie de l'art romantique détermine le contenu de l'art (l'art est révélation de l'être – cet être étant déterminé de manières diverses selon les auteurs); puis, elle situe l'art dans une ontologie générale, c'est-à-dire qu'elle le pose dans l'être qu'il révèle (tantôt au-delà, tantôt en deçà de la philosophie, l'art sera invariablement supérieur aux savoirs scientifiques et à la réalité quotidienne).

Nous l'avons vu précédemment, Kant brise le lien, institué par les classiques, entre la beauté (artistique et naturelle) et la connaissance. Les romantiques réinstaurent ce lien, pour eux, l'expérience artistique est du registre de la connaissance. Par contre, cette connaissance est loin d'être inférieure (comme c'était le cas chez les classiques). Le savoir qui émerge de l'art est la connaissance par excellence, la connaissance de l'essentiel, *la vérité*. Beauté et vérité se confondent à nouveau, mais cette fois-ci, c'est dans l'art qu'elles s'unissent le mieux. L'art révèle l'être et « les œuvres artistiques, elles, révèlent l'Art et sont à déchiffrer comme telles, c'est-à-dire comme autant de réalisations empiriques d'une même essence idéale<sup>42</sup> ». Comme chez les classiques, l'être incarne le principe d'unité de la beauté et de la vérité, mais, chez les romantiques, l'art devient un « vecteur » privilégié de l'être, il est donc loin de souffrir d'incomplétude ontologique.

### **Principaux représentants de l'esthétique romantique**

Suivant Sherringham<sup>43</sup>, il y a cinq principaux philosophes représentant l'esthétique romantique soit : Schelling, Schopenhauer, Nietzsche, Hegel et Heidegger<sup>44</sup>. À cette liste,

---

<sup>42</sup> Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, ouvr. cité, p. 92.

<sup>43</sup> Marc Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, ouvr. cité, p. 224.

Schaeffer<sup>45</sup> ajoute Hölderlin (1770-1843), Schlegel (1772-1829) et Novalis (1772-1801). L'esthétique respective de chacun de ces auteurs est singulière et présente des caractéristiques qui leur sont propres, mais toutes partagent un fondement commun. L'unique variation d'importance touche à la question de la hiérarchisation de l'art par rapport à la philosophie. Tantôt, l'art incarne le seul lieu authentique de manifestation de la vérité de l'être (Novalis, Schlegel, Hölderlin, Nietzsche, Heidegger ainsi que Schelling et Hegel dans leur jeunesse). Tantôt, le contenu de l'art et de la philosophie est le même, c'est-à-dire que tous deux sont investis d'une fonction de révélation ontologique, leur différence résidant simplement dans leur manière de présenter ce contenu (Hegel, Schelling, Schopenhauer).

### **Sacralisation de l'Art**

À bien des égards, la théorie de l'art romantique s'oppose à l'esthétique kantienne. Selon Kant, l'art n'est pas du registre de la connaissance, nous ne pouvons développer de doctrine du beau et la beauté naturelle est supérieure à la beauté artistique. Il ne faut pas pour autant conclure à l'absence de tout lien. Les romantiques reprendront à leur compte la conception kantienne du génie, « elle leur livrera une psychologie de l'artiste en accord avec leur définition de l'Art comme savoir extatique<sup>46</sup> ». Comme l'être en soi ne peut s'atteindre par la rationalité scientifique, c'est l'intuition du génie artistique (*et la spéculation philosophique selon Hegel, Schelling et Schopenhauer*) qui donnera accès à l'essence du monde.

---

<sup>44</sup> Bien que Hegel, Nietzsche et Heidegger aient, chacun à leur manière, critiqué ouvertement le romantisme, leur esthétique respective appartient bel et bien à cette catégorie. Chacune en partage le fondement.

<sup>45</sup> Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, ouvr. cité, p. 17.

<sup>46</sup> Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, ouvr. cité, p. 29.

La thèse kantienne du génie est taillée sur mesure pour la conception romantique. Selon Kant, l'intention géniale est naturelle, ce qui est une manière comme une autre de dire que la création artistique n'est pas du registre de l'intentionnalité, mais de l'intuition. Elle *jaillit* de la nature obscure de l'esprit génial. Du coup, les œuvres d'art sont coupées de l'ensemble des productions humaines qui, elles, sont intentionnelles. Voilà qui s'accorde parfaitement avec la thèse romantique qui soutient que la connaissance artistique est transcendante et s'oppose à la réalité quotidienne inauthentique ainsi qu'au savoir scientifique purement phénoménal. Comme Schaeffer l'explique, la théorie spéculative de l'Art, « sous toutes ses formes et formulations, des plus profondes aux plus triviales, implique une sacralisation de l'art, opposé, en tant que savoir d'ordre ontologique, aux autres activités humaines considérées comme aliénées, déficientes ou inauthentiques<sup>47</sup> ».

### **Des « esthéticiens-critiques »**

Les esthéticiens romantiques endossent le rôle de critique. Aiguillés par leur métaphysique générale, ils célèbrent ou condamnent les œuvres et hiérarchisent les genres artistiques (par exemple, la poésie est souvent marquée du sceau de la supériorité). Seules les œuvres coïncidant avec leurs critères respectifs et s'harmonisant avec leur vision du monde sont élevées au statut d'Art. Aussi les esthéticiens romantiques versent-t-ils parfois dans la surinterprétation. Faisant de l'œuvre le miroir de leur théorie, ils y décèlent une symbolique qui n'y est pas<sup>48</sup>. Les œuvres et les genres sont subsumés sous le concept d'Art et l'Art lui-même est

---

<sup>47</sup> Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, ouvr. cité, p. 15-16.

<sup>48</sup> Voir, entre autres, l'étude critique de Schaeffer à propos de l'analyse heideggérienne des chaussures peintes par Van Gogh dans *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, ouvr. cité, p. 306-315.



absorbé dans le discours philosophique. Dès lors, ne subsiste que l'ombre des arts, « la théorie spéculative, devenue spéculaire, ne réfléchit plus qu'elle-même dans un face-à-face stérile<sup>49</sup> ».

### **Pérennité du modèle romantique**

Sherringham et Schaeffer considèrent tous deux que le romantisme est encore agissant, mais que nous assistons à l'essoufflement de ce paradigme, lequel aura orienté l'esthétique continentale tout au long des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles.

---

<sup>49</sup> Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, ouvr. cité, p. 339.

## CHAPITRE II

# ESTHÉTIQUE RECONSTRUCTIVE ET ESTHÉTIQUE NATURALISTE

### **Rôle de l'esthétique contemporaine : deux visions fort différentes**

Mieux que quiconque, Rochlitz et Schaeffer nous prouvent que l'esthétique est plurielle. S'ils héritent tous deux de la même tradition, ils n'en retiennent aucunement les mêmes aspects. Un seul lien semble les unir : l'esthétique kantienne. Un lien éminemment fragile puisque ce ne sont pas les mêmes concepts qu'ils vont quérir au sein de la troisième *Critique*. Leurs champs d'intérêt, leur manière d'envisager les problèmes esthétiques ainsi que leur façon d'y répondre diffèrent. Cerner les enjeux au centre du débat qu'ils alimentent, c'est aussi fréquenter des écoles de pensée qui s'affrontent depuis plus de deux siècles dans l'arène de l'esthétique.

Avant d'illustrer comment Rochlitz et Schaeffer se positionnent par rapport à la tradition qui vient d'être esquissée, nous devons tout d'abord présenter les caractéristiques générales de leur théorie. Ce n'est qu'après avoir défini la nature de leur visée respective que nous pourrions comprendre pourquoi ils jugent favorablement ou défavorablement chacun des grands modèles de l'esthétique présentés en ouverture. Aussi commencerons-nous par exposer les considérations de nos deux théoriciens quant à la raison d'être de l'esthétique contemporaine pour ensuite dresser l'inventaire de leurs influences.

### **Le rôle de l'esthétique selon Rainer Rochlitz**

Rochlitz centre son esthétique autour de ce qu'il estime être la dimension normative de notre relation aux œuvres d'art. Plus précisément, c'est dans « la dialectique entre prétention et

reconnaissance<sup>1</sup> » qui lie l'œuvre à son public qu'il repère un tel caractère normatif. Il soutient que toute création artistique n'est d'abord qu'une prétention à la reconnaissance et que ce n'est qu'une fois qu'elle est passée par le filtre d'une argumentation publique et rationnelle qu'elle *mérite* véritablement le statut d'œuvre d'art. Il va jusqu'à affirmer qu'une « prétendue œuvre d'art dont la qualité artistique ne peut être justifiée par aucune bonne "raison" n'en est pas une<sup>2</sup> ». À son avis, le titre d'œuvre d'art est honorifique et l'objet à prétention artistique doit se montrer digne de le porter. Loin de désigner une simple catégorie d'objets partageant des caractéristiques descriptibles, *ce titre ne peut être octroyé qu'à la suite d'une évaluation positive*.

Si l'objet prétendant au statut d'œuvre d'art sollicite notre jugement et si ce dernier peut être fondé sur de plus ou moins bonnes raisons, alors *l'esthétique doit s'attacher à distinguer entre bons et mauvais arguments*. Rochlitz nous dit qu'elle est « en droit d'observer une différence de niveau de pénétration, de paramètres pris en considération, de justesse dans la comparaison, de pertinence dans l'évaluation entre telle interprétation et appréciation et telle autre<sup>3</sup> ». L'esthétique doit en quelque sorte reconstruire la logique du débat critique (d'où la dénomination d'« esthétique reconstructive<sup>4</sup> » que Rochlitz apposera tardivement à sa théorie). Elle doit s'attacher à l'analyse de « l'argumentation critique en ce qu'elle a de rationnel<sup>5</sup> » et cette

---

<sup>1</sup> Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « NRF Essais », 1998, p. 26.

<sup>2</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « NRF Essais », 1994, p. 91.

<sup>3</sup> Rainer Rochlitz, « Le critiquable en esthétique », dans *L'esthétique des philosophes*, Paris, Éditions Dis Voir, coll. « Les rencontres Place Publique », 1995, p. 43.

<sup>4</sup> Rainer Rochlitz, *Feu la critique. Essais sur l'art et la littérature*, Bruxelles, Éditions La lettre volée, coll. « Essais », 2002, p. 19.

<sup>5</sup> Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, ouvr. cité, p. 26.

tâche s'étend à l'analyse « des catégories, paramètres et prédicats qui structurent<sup>6</sup> » notre relation aux œuvres d'art.

Selon Rochlitz, l'esthétique et la critique sont étroitement liées, mais nous devons nous garder de les confondre. La critique étant l'objet d'analyse de l'esthétique, elle ne saurait s'y substituer. Contrairement à ce que les théoriciens romantiques ont pu croire, « L'esthéticien, en tant que tel, n'occupe aucune position privilégiée pour porter sur une œuvre d'art un jugement plus autorisé qu'un autre<sup>7</sup> ». Son rôle consiste plutôt dans le développement d'outils conceptuels pouvant « orienter le débat vers un cadre plus rationnel et méthodologiquement plus réfléchi<sup>8</sup> ». En fait, l'esthétique « suspend le jugement<sup>9</sup> » et s'attache à élucider les causes des divergences conceptuelles caractérisant les débats critiques.

Par ailleurs, si l'esthétique n'est pas la critique, les critiques professionnelles ne sont pas non plus « réellement des “esthétiques”, mais leur pluralité *constitue* le débat critique dont l'esthétique reconstructive cherche à rendre compte par l'analyse<sup>10</sup> ». Les débats esthétiques sont donc à la fois plus abstraits et d'une portée plus générale que les débats critiques. Ils ne portent pas directement sur les œuvres d'art, mais bien sur « les concepts et les méthodes critiques, sur les prédicats et les paramètres au moyen desquels nous parvenons à nos descriptions et à nos

---

<sup>6</sup> Rainer Rochlitz, « Arguments esthétiques », dans *Définitions de la culture visuelle III. Art et philosophie*, Musée d'art contemporain de Montréal, coll. « Conférences colloques », 1998, p. 149.

<sup>7</sup> Rainer Rochlitz, « Juger et argumenter. Trois sources de la pensée de l'art », dans *Magazine littéraire*, n° 414, novembre 2002, p. 31.

<sup>8</sup> Rainer Rochlitz, « Juger et argumenter. Trois sources de la pensée de l'art », art. cité, p. 31.

<sup>9</sup> Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, ouvr. cité, p. 25.

<sup>10</sup> Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, ouvr. cité, p. 25.

jugements de valeur<sup>11</sup> ». C'est ce qui fait dire à Rochlitz que l'esthétique est en fait une sorte de « métacritique<sup>12</sup> ».

S'il associe étroitement l'esthétique à la critique, s'il fait de la première une « métacritique », c'est avant tout parce qu'il déplore la situation entourant l'art contemporain. Rochlitz souhaite dissiper le « flou artistique<sup>13</sup> » marquant notre époque. C'est à cette fin qu'il tente d'insuffler plus de vigueur et de rigueur aux débats critiques. Il perçoit l'esthétique à la manière d'un outil pouvant corriger un état de fait qu'il juge problématique. *Son objectif n'est pas tant d'analyser les phénomènes esthétiques et artistiques que de trouver une solution aux problèmes, pour le moins conjoncturels, découlant de l'institutionnalisation de l'art en Occident.* Comme nous le constaterons plus loin, cela a pour effet de marquer son argumentaire de quelques inconséquences. Un argumentaire qui est parfois davantage étayé par des convictions que par des démonstrations.

Ce que Rochlitz déplore de la situation actuelle, c'est que le processus de rupture des avant-gardes tend à se muter en un processus de « radicalisation à vide<sup>14</sup> ». Aujourd'hui, « la rupture avec une forme admise de l'art, tend à s'émanciper de sa finalité qui était de susciter des expériences vitales, révélatrices et d'une actualité profonde, pour devenir une fin en soi<sup>15</sup> ». Par ailleurs, du fait de l'institutionnalisation de l'art, « l'éthique de la rupture revendiquée par l'artiste<sup>16</sup> » se voit désamorcée. Nous pouvons effectivement nous demander quelle force de

<sup>11</sup> Rainer Rochlitz, *Feu la critique. Essais sur l'art et la littérature*, ouvr. cité, p. 22.

<sup>12</sup> Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, ouvr. cité, p. 169.

<sup>13</sup> Rainer Rochlitz, « Dans le flou artistique », *L'art sans compas. Redéfinitions de l'esthétique*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Procope », 1992, p. 203-238.

<sup>14</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, ouvr. cité, p. 42.

<sup>15</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, ouvr. cité, p. 41.

<sup>16</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, ouvr. cité, p. 41.

subversion possède une « liberté anarchique<sup>17</sup> » que le pouvoir en place subventionne et institutionnalise...

Les artistes des avant-gardes ont refusé de se plier aux lois du marché. Afin de soustraire leur art au domaine des marchandises, ils ont troqué l'objet pour le geste, pour l'action « virtuellement politique, à la frontière entre art et vie<sup>18</sup> ». Selon Rochlitz, ce projet d'intervention immédiate des artistes dans l'arène du politique démontre des signes d'épuisement (quant à la possibilité d'une subversion du politique par l'art, nous sommes en quelque sorte revenus de nos illusions) et le « retour à l'œuvre<sup>19</sup> » (en tant qu'objet et non en tant que geste) jumelé à la gestion de l'art contemporain par les institutions publiques à laquelle nous assistons aujourd'hui appellent le développement de *nouveaux « critères de qualité<sup>20</sup> »*.

Depuis les *ready-made* duchampiens, depuis l'éclatement de tous les critères esthétiques, « les artistes prétendent décider seuls de ce qui est œuvre d'art<sup>21</sup> ». Ils ne se soucient guère de ce que peut bien penser le public; un public qu'ils estiment trop conservateur pour être en mesure d'émettre un jugement éclairé. Rochlitz déplore ce raisonnement qui lui semble avoir perdu toute valeur. Il y eut un temps où il était justifié de vouloir s'émanciper des attentes d'un public crispé par le dictat du « bon goût », mais, par la suite, « le public cultivé a accepté cette logique de la rupture et s'est efforcé d'en suivre la progression saccadée [...]. Le Surréalisme, l'art abstrait, l'Expressionisme abstrait, le Pop Art, ont conquis leur public en peu de temps<sup>22</sup> ». À vrai dire, la

---

<sup>17</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, ouvr. cité, p. 41.

<sup>18</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, ouvr. cité, p. 69.

<sup>19</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, ouvr. cité, p. 69.

<sup>20</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, ouvr. cité, p. 69.

<sup>21</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, ouvr. cité, quatrième de couverture.

<sup>22</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, ouvr. cité, p. 44.

déception du public à l'égard de l'art contemporain est en partie justifiée. Elle s'explique par le fait que « la rupture n'est plus *que* planifiée<sup>23</sup> » et par le fait qu'une « complicité intéressée<sup>24</sup> » entre institution et artiste tient le public à l'écart, le laissant choir dans son incompréhension quant aux sélections opérées.

La critique d'art, dont le rôle devrait précisément être de tisser des ponts entre l'œuvre et son public, se trouve dans un état lamentable. Démontée par la perte de « tous les critères traditionnels<sup>25</sup> », elle oscille entre quelques positions démontrant toutes son impuissance. Parfois, elle est tout simplement frappée de mutisme à l'égard de l'art contemporain. Elle évoque alors avec nostalgie l'art prémoderne qu'elle regrette tant. Il arrive aussi qu'elle se confine dans une « neutralité insensible<sup>26</sup> » et qu'elle se borne à consigner les choix des institutions. Elle décrit alors les œuvres à la manière d'un entomologiste décrivant un spécimen. Autrement, c'est qu'elle verse dans une « solidarité aveugle avec ce qui passe chaque fois pour “important”<sup>27</sup> » ou qu'elle « affirme ses préférences subjectives<sup>28</sup> » tout en affichant un profond manque de rigueur.

Pour toutes ces raisons, Rochlitz centre son esthétique autour des débats critiques et de leurs enjeux. Son raisonnement est le suivant : *si la critique est malade, il faut la soigner et cette tâche est dévolue à l'esthétique philosophique qui, par son caractère conceptuel et abstrait, surplombe la critique et est donc à même de diagnostiquer ses maux.*

---

<sup>23</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, ouvr. cité, p. 44.

<sup>24</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, ouvr. cité, p. 45.

<sup>25</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, ouvr. cité, p. 19.

<sup>26</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, ouvr. cité, p. 19.

<sup>27</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, ouvr. cité, p. 19.

<sup>28</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, ouvr. cité, p. 48.

## Le rôle de l'esthétique selon Jean-Marie Schaeffer

Schaeffer prêche en faveur d'une « naturalisation » de la philosophie. Il croit que la philosophie contemporaine se trouve « à une croisée des chemins<sup>29</sup> » et qu'elle doit reconsidérer la manière dont elle a formulé ses questions canoniques depuis l'aube de la modernité. Cette reformulation doit impérativement impliquer la reconnaissance du fait que l'homme *est* un être biologique et ne comporte pas seulement un *aspect* biologique. Dans un ouvrage récent, Schaeffer s'attache à démanteler ce qu'il nomme la « Thèse de l'exception humaine ». Une thèse qui imprègne la vision que l'homme occidental a de lui-même et qui pousse la majeure partie des philosophes « à rester englués dans des présupposés qu'aucun argument sérieux ne permet plus de défendre étant donné les connaissances actuelles concernant l'humanité<sup>30</sup> ».

Les partisans de la thèse s'acharnent à soutenir que l'homme transcende toutes les autres formes de vie terrestre ainsi que sa propre naturalité. Par là, ils ne pointent pas les caractéristiques distinguant chaque espèce – ils devraient alors admettre que *toutes* les espèces sont irréductibles les unes aux autres – ils placent plutôt l'homme sur un côté de la berge et le reste des étants de l'autre. Évidemment, cette perspective entre en conflit avec celle proposée par la biologie de l'évolution. Maints travaux depuis Darwin l'invalident en indiquant que l'humanité est une espèce biologique s'inscrivant dans l'histoire du vivant et ne constituant qu'*un* des épisodes de cette histoire.

---

<sup>29</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, Paris, PUF, coll. « Les essais du collège international de philosophie », 2000, p. 9.

<sup>30</sup> Jean-Marie Schaeffer, *La fin de l'exception humaine*, Paris, Éditions Gallimard, 2007, p. 15.



Si cette thèse de l'exception humaine caractérisant la philosophie de l'esprit (« et pour l'essentiel *toute* la philosophie postkantienne *est* une philosophie de l'esprit<sup>31</sup> ») revendique une telle incommensurabilité entre l'homme et les autres êtres vivants, c'est en vertu d'une vision bien singulière du dualisme ontologique. Au sens large, le dualisme ontologique signifie que, dans le tout de l'étant, nous pouvons distinguer deux modalités d'être différentes. D'une part, la réalité matérielle (extérieure) et, d'autre part, la réalité spirituelle-intellectuelle (intérieure). Selon Schaeffer, toute culture connaît une forme ou une autre d'ontologie dualiste ou pluraliste, mais seule la culture occidentale fait du dualisme ontologique l'exclusivité de l'être humain. La plupart des cultures distribuent la dualité ou la pluralité ontologique à plusieurs étants, voire à tous (animisme). Pour sa part, la thèse réserve le pôle spirituel-intellectuel à l'homme. Il serait scindé en une part matérielle (animalité, extériorité) et en une part spirituelle-intellectuelle (*essence proprement humaine*, intériorité), cette dernière étant irréductible à l'animalité.

La thèse institue une définition purement différentielle de l'être humain, une définition qui coupe la conscience de toute hétérodétermination physique. Cela a pour effet d'engendrer une pléthore de « problèmes philosophiques » qui, selon Schaeffer, sont en fait inexistantes. La conscience et le corps, la culture et la nature n'ont pas à se crispier dans une quelconque forme d'antinomie. Dans la perspective naturaliste, la culture et la nature ne sont pas diamétralement opposées. En réalité, *la culture fait partie de l'identité biologique de l'espèce humaine*. « C'est même un des traits spécifiques de notre espèce. Il est donc absurde de dire qu'à travers la culture l'homme *s'émancipe* de sa nature biologique. Tout au contraire : c'est à travers la culture (entre autres) qu'il *réalise* sa nature biologique spécifique<sup>32</sup>. »

---

<sup>31</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 11.

<sup>32</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 38.

Nous devons nous garder de fracturer l'être de l'homme en opposant la conscience (qui reposerait sur un fondement transcendantal) au corps (qui serait « basement » biologique). Le langage et la culture incarnent la spécificité de sa nature biologique. De même, il n'y a pas lieu d'extraire l'espèce humaine de l'histoire de l'évolution de la vie sur terre. Cette espèce, bien que comportant des spécificités indéniables, n'est pas une exception : *toute espèce comporte des spécificités*. Les facultés mentales de l'espèce humaine ne sont pas plus extraordinaires que les ailes de l'oiseau. La conscience est un résultat, parmi tant d'autres, de l'évolution biologique. « Après tout, les états de conscience ne sont qu'une caractéristique intermittente de quelques rares espèces vivantes : il en existe infiniment plus qui apparemment s'en passent fort bien<sup>33</sup> ». Affirmer « qu'il n'y a pas d'exception humaine ne veut pas dire qu'il n'y a pas de spécificité de part et d'autre des espèces. Ce qui est en cause, c'est la croyance que ces particularités permettent de couper tout lien entre les différentes formes de vie [...]. On peut penser la différence sans la penser comme une exception ontologique<sup>34</sup> ».

Schaeffer se dresse contre le cloisonnement disciplinaire. Il estime que les faits de conscience n'ont pas à incarner la chasse gardée des seuls philosophes et qu'il importe de considérer les avancées, non négligeables, de la biologie, de la neurologie, de l'éthologie et de la psychologie. Nous devons oser prendre acte des similitudes comportementales unissant l'homme à l'animal. Il faut que la philosophie de l'esprit admette « comme condition de pertinence minimale que la manière dont elle aborde les questions de la conscience, de la connaissance, de

---

<sup>33</sup> Jean-Marie Schaeffer, *La fin de l'exception humaine*, ouvr. cité, p. 346.

<sup>34</sup> Jean-Marie Schaeffer, « L'entrevue - Un animal surdoué de raison », par Stéphane Baillargeon, dans *Le Devoir.com*, 15 juin 2009, [<http://www.ledevoir.com/societe/255179/l-entrevue-un-animal-surdoue-de-raison>]

l'action, de l'éthique, ... ou de l'esthétique, doit être compatible avec le fait que l'être humain *est* un être biologique<sup>35</sup> ».

L'esthétique de Schaeffer, nous nous en doutons, est une esthétique « naturaliste », c'est-à-dire qu'elle n'admet aucun fondement transcendantal. La conscience, le langage et la culture y sont considérés comme des aspects de la biologie de l'homme. À son avis, le rôle incombant à la réflexion esthétique « est d'identifier et de comprendre les faits esthétiques, et non pas de proposer un idéal esthétique ou des critères de jugement<sup>36</sup> ». Descriptive, analytique, *l'esthétique doit se garder de toute dimension évaluative*. Son but consiste à « expliquer causalement un ensemble de faits humains<sup>37</sup> ». Comprendre les faits esthétiques, c'est « chercher ce qu'il peut y avoir de commun entre, par exemple, un enfant qui est passionné par un dessin animé passant à la télé, un insomniaque qui trouve le repos en écoutant le chant matinal des oiseaux, un amateur d'art qui est enthousiasmé ou déçu par une exposition consacrée à Beuys<sup>38</sup> ». Schaeffer soutient que, malgré que ces situations soient d'apparence disparate, elles partagent toutes les trois une même structure invariable. L'enfant, l'insomniaque et l'amateur d'art adoptent tous une « conduite esthétique ».

La conduite esthétique est une « conduite anthropologique spécifique [qui] possède donc un mode d'existence transculturel<sup>39</sup> ». Afin d'éclairer sa nature, Schaeffer n'hésite pas à s'inspirer des données de la biologie de l'évolution, de la neurologie, de l'éthologie, de la psychologie et de l'anthropologie. Par ailleurs, en plus de soutenir que la conduite esthétique comporte la même

<sup>35</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 11.

<sup>36</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 7.

<sup>37</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Pour une esthétique descriptive », dans *Magazine littéraire*, n° 414, novembre 2002, p. 34.

<sup>38</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 13.

<sup>39</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « NRF Essais », 1996, p. 16.

structure indépendamment des différences culturelles, plus récemment, il a été jusqu'à proposer une homologie de structure entre la conduite esthétique adoptée par l'humain et celle adoptée par certains oiseaux, dont, entre autres, l'oiseau femelle ptilonorhynque<sup>40</sup> (nous sommes loin, très loin de la « métacritique » de Rochlitz!).

Schaeffer souligne avec insistance que le rôle de l'esthétique ne saurait être inextricablement lié aux arts. C'est que « Loin de nommer une propriété des œuvres, le prédicat *esthétique* désigne *une* des relations que nous pouvons entretenir avec elles, mais tout aussi bien avec des objets ou événements quelconques, qu'ils soient artefactuels ou naturels<sup>41</sup> ». Ce qui doit occuper l'esthétique, c'est cette conduite attentionnelle particulière que nous adoptons lorsque nous contemplons quelque chose, cette chose pouvant être un orage, une cithare, un visage de vieillard, une vidéo d'art ou... n'importe quoi d'autre. En effet, « la conduite esthétique ne se définit pas par les objets sur lesquels elle porte, mais par la manière dont elle se rapporte à ces objets (quels qu'ils soient)<sup>42</sup> ». Par ailleurs, en ce qu'elle relève du faire, la création artistique n'a rien à voir avec l'attitude contemplative caractérisant l'homme qui s'adonne à la délectation esthétique; « la création artistique et la conduite esthétique mettent en œuvre des ressources mentales et des intentionnalités différentes<sup>43</sup> ». Selon Schaeffer, tout ce qui a trait à la création artistique, aux propriétés des œuvres ainsi qu'à leurs fonctions est du ressort de la théorie de l'art et ne concerne pas l'esthétique.

---

<sup>40</sup> Voir Jean-Marie Schaeffer, *Théorie des signaux coûteux, esthétique et art*, Présentation S. Foisy, Rimouski, Tangence éditeur, coll. «Confluences», 2009, 59 p.

<sup>41</sup> Jean-Marie Schaeffer, « La conduite esthétique », dans *L'esthétique des philosophes*, Paris, Éditions Dis Voir, coll. « Les rencontres Place Publique », 1995, p. 71.

<sup>42</sup> Jean-Marie Schaeffer, « La conduite esthétique », art. cité, p. 71.

<sup>43</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Comment naturaliser l'esthétique et pourquoi? », dans *Grand dictionnaire de la philosophie*, Paris, Larousse - CNRS Éditions, 2002, p. 379.

Si, au niveau logique, l'ordre des faits esthétiques s'avère parfaitement indépendant de celui des faits artistiques, au niveau empirique, il y a « des liens *de fait* extrêmement étroits entre les conduites esthétiques et la création artistique<sup>44</sup> ». Tel est le cas, parce que les artefacts à fonction artistique sont souvent (mais pas *toujours*) créés dans le but de susciter une expérience esthétique satisfaisante. Bien que « le terme “esthétique” ne saurait [...] désigner une propriété de l'œuvre, cela ne lui interdit pas de désigner une *intention* créatrice spécifique, c'est-à-dire la finalisation de l'œuvre eu égard à la fonction esthétique qu'elle est censée remplir<sup>45</sup> ». Évidemment, ce n'est pas parce qu'une peinture a été créée dans le but de susciter une expérience esthétique qu'elle y arrivera et, inversement, il est possible d'investir esthétiquement une chose non créée par l'homme, une chose entièrement dépourvue « d'intention esthétique ». En d'autres termes, une œuvre peut nous laisser de marbre et un hippocampe peut incarner le point focal d'une conduite esthétique qui soit à la fois raffinée et satisfaisante.

## Deux esthétiques

Rochlitz et Schaeffer attribuent des fonctions totalement distinctes à l'esthétique. Le premier en fait une « métacritique » devant mettre à jour la logique interne des débats argumentés portant sur l'art. Il ne parle pratiquement pas de beauté naturelle, ni même de contemplation. Bref, il se concentre de manière quasi exclusive sur la nature du jugement évaluatif émis à propos des œuvres d'art et, comme son but est de « soigner » la critique, il prend à tâche d'engendrer des paramètres d'évaluation pouvant endiguer les débats. Rochlitz n'arbore pas la neutralité du scientifique décrivant un état de fait. Ce qui le préoccupe est du registre de l'évaluation, du normatif, *il aspire à départager les jugements de valeur qui sont fondés en raison de ceux qui ne*

<sup>44</sup> Jean-Marie Schaeffer, « La conduite esthétique », art. cité, p. 71.

<sup>45</sup> Jean-Marie Schaeffer, « La conduite esthétique », art. cité, p. 72.

*le sont pas*. Sa position est périlleuse, comme celle de tout idéaliste ne se limitant pas à décrire le monde, mais souhaitant le transformer.

Pour sa part, Schaeffer adopte la posture de l'analyste. Il s'efforce de porter un regard à la fois neutre et impartial sur les phénomènes qu'il étudie et n'a d'autre but que *d'expliquer* ces faits que nous nommons esthétiques. Il considère que ces derniers débordent largement du champ des arts et même, peut-être, de l'espèce humaine. Ce qu'il cherche à élucider se situe en deçà de la diversité culturelle, existentielle, historique et bien en deçà du problème, somme toute très régional, du jugement évaluatif. *Ce qu'il souhaite définir, c'est ce qu'ont en commun tous les faits esthétiques, c'est-à-dire la conduite esthétique en tant que conduite anthropologique*. Sa position semble plus confortable que celle de Rochlitz en cela qu'elle ne recèle aucune dimension normative. Toutefois, en naturalisant l'esthétique, en partant à la chasse aux chimères enfantées par la « thèse de l'exception humaine », Schaeffer a tout de même l'audace d'attribuer une vertu curative à sa philosophie.

Manifestement, nos deux théoriciens ne s'entendent pas quant au rôle que doit jouer l'esthétique contemporaine. Loin de se borner à décrire et analyser les faits esthétiques, Rochlitz élabore des critères d'évaluation afin de munir les débats critiques d'un « cadre méthodologiquement plus réfléchi ». L'attitude descriptive ne sied pas à ses objectifs; elle ne peut révéler la dimension normative de notre relation aux œuvres d'art. À vrai dire, il la croit tout bonnement incapable d'atteindre le caractère proprement « artistique » des œuvres d'art.

Quant à lui, Schaeffer considère que « La tâche de l'esthétique ne saurait être de livrer des critères pour l'évaluation critique<sup>46</sup> ». Il croit que « la réflexion sur les faits esthétiques, comme n'importe quelle autre démarche de connaissance, doit [...] s'abstenir de toute prise de parti<sup>47</sup> ». Seules la description et l'explication causale des faits esthétiques l'intéressent. Évidemment, Rochlitz ne peut que désapprouver et enfreindre l'exigence de neutralité axiologique formulée par Schaeffer. La respecter reviendrait à concéder l'impuissance de l'esthétique devant les maux affectant la critique d'art.

## **Influences respectives de Rainer Rochlitz et de Jean-Marie Schaeffer**

### **L'histoire ancienne et récente de l'esthétique vue par Rainer Rochlitz**

#### **L'esthétique classique**

Comme Rochlitz aspire à départager les bons des mauvais arguments, il doit développer des critères permettant d'évaluer la réussite artistique. Or, lorsqu'on parle de critères d'évaluation explicites, on songe immédiatement à l'esthétique classique et... à son dogmatisme. Rochlitz se défend de vouloir ranimer le dicta du « bon goût classique », mais le spectre du classicisme le hante. Tout au long de sa carrière, il est tiraillé par l'obligation d'engendrer des critères d'évaluation pour repousser le relativisme et par l'obligation d'assouplir lesdits critères pour ne pas sombrer dans le dogmatisme. Évidemment, des critères « libéraux » risquent de pécher d'inconsistance. Nous y reviendrons plus tard, lorsque nous aurons acquis tous les éléments nécessaires afin de juger de son entreprise critériologique.

---

<sup>46</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 7

<sup>47</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 7

## L'esthétique kantienne et le néokantisme

De l'esthétique kantienne, Rochlitz retient la prétention à l'universalité du jugement de goût. À son avis, c'est légitimement que le jugement esthétique aspire à la validité intersubjective, car il n'incarne ni un jugement d'autorité, ni un jugement purement idiosyncrasique. Aussi accorde-t-il une grande importance à l'argument kantien voulant que les prédicats esthétiques (telle la beauté) ne puissent être employés pour exprimer un sentiment irréductiblement personnel. Comme Kant l'explique : « Il serait [...] ridicule que quelqu'un, s'imaginant avoir du goût, songe en faire la preuve en déclarant : cet objet [...] est beau *pour moi*. Car il ne doit pas appeler beau, ce qui ne plaît qu'à lui<sup>48</sup>. » S'accordant avec le philosophe de Königsberg, Rochlitz considère comme une faute de langage le fait d'affirmer qu'une œuvre n'est réussie (belle) que pour moi, car « L'usage des prédicats esthétiques et artistiques repose sur une supposition de pertinence intersubjective<sup>49</sup> ».

S'il s'accorde avec Kant au sujet de l'intersubjectivité du jugement de goût, il s'en distingue clairement quant à la *manière* d'honorer une telle prétention à l'universalité. L'esthétique kantienne est une esthétique du sentiment, le jugement de goût y est caractérisé par le fait (antinomique) qu'il unit un sentiment subjectif à la visée d'une validité nécessaire et universelle. Cette prétention ne se fonde sur aucune « raison », en cas de dissension, nulle justification rationnelle ne saurait voler à notre secours. Si, selon Kant, nous pouvons néanmoins aspirer au partage nécessaire et universel de notre jugement, c'est, rappelons-le, en vertu d'un « sens commun esthétique ». Voilà ce que Rochlitz refuse. À son avis, Kant est tout bonnement

---

<sup>48</sup> Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* [1790], cité par Rainer Rochlitz, « Logiques et résistances. La modernité comme question », dans *La modernité en question. De Richard Rorty à Jürgen Habermas*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Passages », 1998, p. 268.

<sup>49</sup> Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, ouvr. cité, p. 210.



inconséquent. Un jugement reposant sur le seul sentiment est un jugement idiosyncrasique, à vrai dire, il ne s'agit pas même d'un jugement. Ainsi qu'il l'explique : « Il est paradoxal de parler de “jugement” à propos de la simple expression d'un sentiment qui n'est susceptible d'aucune justification. S'il ne s'agit que de cela, la prétention au titre de jugement est abusive. L'idée d'un “jugement de goût” au sens strictement idiosyncrasique est indéfendable, car elle équivaudrait à une “règle à usage privé”<sup>50</sup>. » Contrairement à Kant, il croit que de bons arguments peuvent nous conduire à réviser notre jugement esthétique. Il souligne à juste titre que « Nous avons tous fait l'expérience de jugements esthétiques dont les arguments nous ont convaincus et amenés à reconsidérer une œuvre qui, à première vue, nous paraissait peu intéressante<sup>51</sup> ».

Chez Kant, l'universalité du jugement de goût se réduit à une simple « certitude éprouvée par un sujet<sup>52</sup> ». Chez Rochlitz, qui, en cela, s'inspire de la théorie de la communication habermassienne, l'intersubjectivité du jugement esthétique se fonde sur l'usage public de la raison. Il estime que ce n'est que par le biais de l'argumentation rationnelle que nous pouvons dégager la part intersubjectivement partageable de nos jugements esthétiques de celle relevant de l'idiosyncrasie. Ainsi qu'il l'affirme : « La discussion ou l'argumentation critique commence là où les interlocuteurs ont constaté le désaccord de leurs préférences et distingué entre celles-ci et les jugements fondés sur des descriptions et des considérations de qualité susceptibles d'être partagées<sup>53</sup>. »

---

<sup>50</sup> Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, ouvr. cité, p. 145.

<sup>51</sup> Rainer Rochlitz, « Le critiquable en esthétique », art. cité, p. 41.

<sup>52</sup> Rainer Rochlitz, « L'esthétique et l'artistique », *Revue internationale de philosophie*, n° 198, 1996, p. 651.

<sup>53</sup> Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, ouvr. cité, p. 145.

Mis à part l'intersubjectivité du jugement de goût, il y a encore autre chose que Rochlitz va chercher dans la troisième *Critique*. Il s'agit de la distinction entre jugement théorique, jugement pratique et jugement esthétique. Selon Kant, le beau « plaît indépendamment de tout intérêt cognitif, moral, de toute notion d'utilité ou d'agrément personnel<sup>54</sup> ». S'inspirant de cette autonomie du jugement esthétique, Rochlitz va jusqu'à postuler qu'il existe « une forme de rationalité qui ne soit applicable qu'à la validité esthétique, analogue à la fois au vrai ou au faux dans le domaine de la connaissance et à la justesse normative dans le domaine éthique, mais irréductible à ces types de validité<sup>55</sup> ». Évidemment, un tel concept de rationalité esthétique va à l'encontre de l'esthétique kantienne, laquelle, nous venons de le souligner, est une esthétique du sentiment.

Précisons que la philosophie de Rochlitz est « passée par le filtre de la théorie de la rationalité communicationnelle<sup>56</sup> » de Jürgen Habermas et qu'elle est sans doute davantage redevable de l'héritage kantien revisité par celui-ci qu'elle l'est de la philosophie kantienne elle-même. Plus que l'expérience esthétique et plus que le plaisir esthétique, c'est la « forme de l'argumentation<sup>57</sup> » caractérisant les débats portant sur l'art qui retient l'intérêt de Rochlitz. Non seulement Habermas a pu l'inspirer à cet égard, mais il a aussi défriché la voie menant vers le concept de « rationalité esthétique<sup>58</sup> ».

<sup>54</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, ouvr. cité, p. 135.

<sup>55</sup> Rainer Rochlitz, « Dans le flou artistique. Éléments d'une théorie de la rationalité esthétique », art. cité, p. 203.

<sup>56</sup> Daniel Dumouchel, « L'art et ses raisons. Remarques critiques sur les limites de la notion de rationalité esthétique », dans *Æ Revue canadienne d'esthétique*, Vol. 9, Printemps 2004 (Dossier : Rainer Rochlitz), [[http://www.uqtr.ca/AE/Vol\\_9/roch/dumou.htm](http://www.uqtr.ca/AE/Vol_9/roch/dumou.htm)]

<sup>57</sup> Stéphane Baillargeon, « L'art et ses raisons », entrevue avec Rainer Rochlitz, *Le Devoir*, 26 janvier 1998.

<sup>58</sup> Précisons qu'outre Rochlitz, il y a aussi Martin Seel qui, dans une approche phénoménologique, a développé un concept de « rationalité esthétique ». Chez lui, l'accent n'est pas mis sur l'aspect rationnel de l'argumentation esthétique, mais plutôt sur la part de rationalité en jeu dans l'expérience esthétique et sur la place occupée par la rationalité esthétique dans le tout de la raison (une raison qui, à son avis, est plurielle). Voir, entre autres, Martin

Dans sa *Théorie de l'agir communicationnel*, Habermas interroge le lien entre la rationalité et l'art. Il en vient à la conclusion que « la rationalisation s'étend [...], aussi bien aux éléments cognitifs, qu'aux éléments esthétiques et éthiques<sup>59</sup> », mais que « ces éléments se rattachent à des sphères différenciées qui possèdent chacune leur “logique propre”. Ainsi, les valeurs culturelles ne comportent pas de prétention à l'universalité, mais une prétention à l'*authenticité*<sup>60</sup> ». Selon Habermas, la « sphère esthétique » possède donc sa logique propre ainsi qu'un type de validité qui lui est spécifique (l'*authenticité*). Seulement, il considère que l'argumentation en matière d'esthétique ne peut aspirer à l'atteinte d'un consensus dépassant les spécificités culturelles. C'est que « le type de prétention à la validité que comportent les valeurs culturelles ne transcende pas les limitations locales de la même façon radicale que les prétentions à la vérité et à la justesse. Les valeurs culturelles ne valent pas comme universelles; elles sont, comme le nom l'indique, limitées à l'horizon du monde vécu propre à une culture déterminée<sup>61</sup> ».

Rochlitz n'adhère pas à ce constat. D'après lui, la sphère artistique est autonome et possède un type de validité qui lui est propre, mais encore, la validité esthétique qui la caractérise peut, à l'instar des prétentions à la vérité et à la justesse, légitimement prétendre à l'universalité. Selon lui, « nous pouvons - les concepts d'une “littérature universelle” ou d'un “musée imaginaire” l'indiquent - reconnaître comme œuvres d'art des créations dont les “valeurs culturelles” nous sont étrangères<sup>62</sup> ». C'est pourquoi les œuvres ne doivent pas être évaluées à

---

Seel, *L'art de diviser. Le concept de rationalité esthétique*, tr. fr. C. Hary-Schaeffer, Paris, Éditions Armand Colin, coll. « Théories », 1993, 296 p.

<sup>59</sup> Jean-Pierre Cometti, *Le philosophe et la poule de Kircher. Quelques contemporains*, Éditions de l'Éclat, coll. « Tiré à part », 1997, chap. VI

<sup>60</sup> Jean-Pierre Cometti, *Le philosophe et la poule de Kircher. Quelques contemporains*, Éditions de l'Éclat, coll. « Tiré à part », 1997, chap. VI

<sup>61</sup> Jürgen Habermas, *Théorie de l'agir communicationnel* [1987], cité par Rainer Rochlitz, « Dans le flou artistique. Éléments d'une théorie de la rationalité esthétique », art. cité, p. 212.

<sup>62</sup> Rainer Rochlitz, « Dans le flou artistique. Éléments d'une théorie de la rationalité esthétique », art. cité, p. 213.

l'aune des valeurs culturelles qu'elles expriment, mais bien en regard de « critères plus spécifiquement esthétiques<sup>63</sup> ».

### **L'esthétique romantique et ses héritiers**

Rochlitz fait remarquer que les romantiques (contrairement à Kant) accordent aux œuvres d'art l'attention qu'elles méritent. Ils ont compris qu'elles doivent être abordées d'une manière particulière et ils mettent à nu certaines caractéristiques essentielles de leur structure. En cela, mieux que tous leurs prédécesseurs, ils ont cheminé dans la compréhension de la spécificité des phénomènes artistiques. Ils cernent « le caractère réflexif de l'œuvre qui, à la différence du beau naturel, est elle-même réfléchi<sup>64</sup> ». Ils comprennent que l'œuvre est bien plus qu'un objet de réflexion, qu'elle ne doit pas être objectivée, qu'elle incarne « elle-même un lieu de réflexion et de critique et donc en quelque sorte un sujet ou du moins une configuration à structure intentionnelle<sup>65</sup> ». Les romantiques explorent le caractère signifiant des œuvres, ils accordent leur intérêt à la « pensée » qui les habite et ils tentent d'édifier des critiques qui soient à la hauteur des œuvres analysées.

D'un autre côté, Rochlitz déplore le retour à la métaphysique que les romantiques effectuent, retour qui ne va pas sans un certain dogmatisme. De même, il regrette la « confusion entre esthétique et critique<sup>66</sup> » qu'ils instaurent. Rappelons que, selon lui, l'esthétique entretient bel et bien des liens étroits avec la critique, mais qu'elle ne saurait s'y substituer. C'est

---

<sup>63</sup> Rainer Rochlitz, « Dans le flou artistique. Éléments d'une théorie de la rationalité esthétique », art. cité, p. 213.

<sup>64</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, ouvr. cité, p. 50-51.

<sup>65</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, ouvr. cité, p. 52.

<sup>66</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, ouvr. cité, p. 52.

précisément de cette manière que les romantiques ont péché; ils ont aboli la distance entre la théorie esthétique et son objet.

Les esthéticiens romantiques et leurs continuateurs<sup>67</sup> ne se contentent pas d'endosser le rôle de critique; ils cherchent « à produire des vérités ultimes en interprétant certaines œuvres singulières considérées par eux comme paradigmatiques<sup>68</sup> ». En fait, ils « confondent l'esthétique avec une critique ésotérique qui n'argumente pas, mais se réclame d'une doctrine à laquelle on adhère ou n'adhère pas [...], même si le critique prétend que l'œuvre détient un savoir supérieur, c'est lui qui la fait parler<sup>69</sup> ». Ici, Rochlitz rejoint la critique que Schaeffer formule à l'endroit de la « Théorie spéculative de l'Art<sup>70</sup> ». Seulement, à la différence de ce dernier, il ne rejette pas en bloc les legs de la tradition romantique. Il estime malgré tout que c'est elle qui accorda l'attention la plus approfondie aux œuvres d'art.

### **L'esthétique empiriste et l'esthétique analytique<sup>71</sup>**

Rochlitz salue l'effort de clarification conceptuelle entrepris par l'esthétique empiriste (entre autres, Gérard Genette et Jean-Marie Schaeffer) ainsi que sa méfiance à l'égard de toute forme de dogmatisme. Chasser les « pseudo-concepts » hors de la réflexion esthétique et adopter la rigueur du scientifique, voilà qui lui semble sain. Quant au fait qu'elle centre ses analyses sur le plaisir et le désir de l'art, il considère cela comme une « réaction compréhensible » aux

---

<sup>67</sup> En guise de continuateurs, Rochlitz nomme entre autres Benjamin, Adorno, Heidegger, Bataille, Sartre, Barthes, Deleuze et Derrida (voir Rainer Rochlitz, *Feu la critique. Essais sur l'art et la littérature*, ouvr. cité, p. 14, et Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, ouvr. cité, p. 53).

<sup>68</sup> Rainer Rochlitz, *Feu la critique. Essais sur l'art et la littérature*, ouvr. cité, p. 14.

<sup>69</sup> Rainer Rochlitz, « Arguments esthétiques », art. cité, p. 148.

<sup>70</sup> À ce sujet, voir le chapitre II du présent mémoire des pages 56 à 65.

<sup>71</sup> Rochlitz n'est pas toujours clair lorsqu'il parle des esthétiques empiristes et analytiques. Parfois, il semble tout bonnement les confondre sous une même dénomination, subsumant les esthétiques analytiques sous la dénomination d'esthétique empiriste et inversement.

esthétiques d'inspiration romantique<sup>72</sup>. Il pense que l'esthétique peut aussi s'enrichir à la faveur des travaux menés par les penseurs analytiques. Entre autres, « elle peut apprendre à être attentive au sens des termes et prédicats, au fonctionnement des différentes sortes d'œuvres et aux types de relations que les sujets engagent avec elles<sup>73</sup> ».

D'un autre côté, Rochlitz déplore le fait que les esthéticiens analytiques (tels Goodman et Danto) confondent les arguments esthétiques avec des arguments cognitifs ou sémiotiques n'atteignant pas même l'œuvre en ce qu'elle a de proprement esthétique<sup>74</sup>. De même, il regrette que les esthétiques analytiques et empiristes traitent avec indifférence le problème de la valeur des œuvres d'art. Quant au fait qu'elles envisagent le jugement esthétique tel un jugement de part en part idiosyncrasique, il ne peut que s'y opposer. Elles ne voient pas « que le débat critique a précisément pour fonction de *neutraliser* ce qui, dans les réactions subjectives, ne relève que des préférences idiosyncrasiques et qu'il a pour but de dégager les qualités susceptibles d'être appréciées par tout un chacun<sup>75</sup> ».

### **Constat général à propos de la tradition esthétique**

La préoccupation première de Rochlitz, nous l'aurons compris, concerne *l'argumentation critique en matière d'esthétique*, c'est-à-dire les « raisons » que nous évoquons à propos des œuvres d'art afin d'en déterminer la valeur. À son avis, la tradition de l'esthétique n'a jamais su aborder adéquatement ce problème. Elle est polarisée entre deux types de dogmatisme qui,

---

<sup>72</sup> Au sujet des « forces » de l'esthétique empiriste selon Rochlitz, voir Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, ouvr. cité, p. 21.

<sup>73</sup> Rainer Rochlitz, « Juger et argumenter : trois sources de la pensée de l'art », art. cité, p. 30.

<sup>74</sup> Rainer Rochlitz, « Arguments esthétiques », art. cité, p. 148.

<sup>75</sup> Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, ouvr. cité, p. 24.

chacun à leur manière, néantisent la possibilité même d'un débat esthétique argumenté. Ainsi qu'il l'explique :

[Il y a] celui d'une théorie – traditionnelle ou romantique – qui sacralise l'art, au point de n'admettre aucune interrogation sur une éventuelle relativité de cette valeur [la valeur esthétique]; et celui d'une théorie qui porte sur les valeurs morales et esthétiques un regard démystificateur, ces valeurs ne relevant selon elle que d'une généralisation abusive de préférences subjectives<sup>76</sup>.

Dans les deux cas, nous nous retrouvons face au même résultat : *il n'y a pas place pour l'argumentation esthétique*. Les classiques et les romantiques détiennent la « vérité » des œuvres *a priori* et, pour cette raison, n'ont que faire d'un débat argumenté. Quant aux empiristes, ils estiment que le jugement esthétique se réduit à l'expression de préférences idiosyncrasiques. Dans ces conditions, il ne saurait y avoir de débat esthétique, mais uniquement un échange de penchants personnels où la recherche de l'assentiment d'autrui n'est motivée que par le seul conformisme.

Rochlitz souhaite ancrer l'esthétique dans une position qui lui semble plus modérée et, de ce fait, plus près de la réalité. C'est qu'après tout, « les débats critiques existent; à moins d'en démystifier la possibilité par principe, il faut essayer d'en clarifier les présupposés et les méthodes<sup>77</sup> ».

---

<sup>76</sup> Rainer Rochlitz, « Peut-on rendre compte rationnellement de la valeur esthétique? », dans *Grand dictionnaire de la philosophie*, Paris, Larousse-CNRS Éditions, 2002, p. 378.

<sup>77</sup> Rainer Rochlitz, « Juger et argumenter : trois sources de la pensée de l'art », art. cité, p. 32.

## L'histoire ancienne et récente de l'esthétique vue par Jean-Marie Schaeffer

### L'esthétique kantienne

Selon Schaeffer, Kant a circonscrit certaines caractéristiques majeures de l'« expérience esthétique ». Entre autres, il a compris qu'elle n'est pas une « expérience objectale<sup>78</sup> », c'est-à-dire qu'elle ne nous apprend pas ce qu'est l'objet, mais qu'elle se rapporte au sentiment induit par l'activité représentationnelle exercée sur lui. Pour cette raison, l'expérience esthétique ne se laisse déterminer par aucun type d'objet particulier. Elle désigne une manière spécifique d'appréhender les choses, ces choses pouvant être des plus variées. Aussi Kant se garde-t-il de réduire le champ de l'esthétique à celui de l'artistique. Comme nous l'avons vu précédemment, c'est la contemplation du beau naturel qui obtient sa faveur. Schaeffer salue la lucidité analytique du philosophe et déplore le fait que trop peu d'esthéticiens la partagent, car « ne pas faire la distinction entre l'*artistique* et l'*esthétique* nous condamne à une confusion entre ce qui revient à l'œuvre et ce qui revient à la relation que nous entretenons avec elle<sup>79</sup> ».

Non seulement Kant a-t-il compris que l'attention esthétique se caractérise par un sentiment induit par une activité représentationnelle (exercée sur un objet naturel *ou* sur un artefact), mais encore, il a su identifier correctement ce sentiment comme étant le plaisir. Il a cerné la dimension ludique de l'expérience esthétique. Il l'a assimilé à une activité représentationnelle entreprise pour elle-même, à un « libre jeu des facultés » sans autre finalité que le plaisir qu'il est à même d'engendrer. Schaeffer croit lui aussi que la relation esthétique est à finalité hédoniste. Il estime que « lorsque nous nous adonnons à la conduite esthétique, notre

---

<sup>78</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Plaisir et jugement », dans *L'art sans compas. Redéfinitions de l'esthétique*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Procope », 1992, p. 31.

<sup>79</sup> Jean-Marie Schaeffer, « La conduite esthétique », art. cité, p. 71.



but est que l'activité cognitive à laquelle nous nous adonnons soit, dans son déroulement même, source de plaisir<sup>80</sup>. »

En revanche, le caractère désintéressé que Kant attribue au plaisir esthétique ne va pas chercher l'assentiment de Schaeffer. Selon lui, Kant a raison lorsqu'il affirme que « dans la relation esthétique c'est uniquement la représentation de l'objet qui me plaît et que je suis indifférent quant à son existence<sup>81</sup> » (autrement dit, je ne souhaite pas en tirer une connaissance objective, ni le posséder ou l'utiliser). Toutefois, il a tort lorsqu'il en déduit que la relation esthétique est désintéressée, car « il se trouve simplement que l'intérêt porte ici sur les propriétés de l'objet *en tant que représenté*<sup>82</sup> ». Si l'expérience esthétique est entreprise pour le plaisir qu'elle est à même de générer, si nous la souhaitons satisfaisante, c'est qu'elle est, bien évidemment, intéressée.

De même, selon Schaeffer, Kant fait fausse route en prônant « l'exigence d'une absence de détermination conceptuelle du plaisir esthétique<sup>83</sup> ». Il n'y a aucun sens à parler d'une activité représentationnelle indéterminée, car nos représentations *sont* « conceptuellement saturées<sup>84</sup> ». Du simple fait que la conduite esthétique soit une activité attentionnelle (dans le cadre de cette conduite, nous portons attention au monde), elle est une activité cognitive, une activité conceptuellement saturée. En guise d'illustration, il rappelle que les Esquimaux font la distinction entre de « multiples nuances de blanc que nous ne différencions pas<sup>85</sup> » et que cette aptitude mêle

---

<sup>80</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 28.

<sup>81</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 30.

<sup>82</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 30.

<sup>83</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Plaisir et jugement », art. cité, p. 39.

<sup>84</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Plaisir et jugement », art. cité, p. 39.

<sup>85</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Plaisir et jugement », art. cité, p. 38.

étroitement perceptions et concepts. Selon notre culture d'appartenance, selon notre éducation, le contenu de nos représentations varie, notre manière d'« organiser » nos perceptions change. Le plaisir esthétique comprend donc une dimension conceptuelle indéniable, laquelle est loin d'incarner une tare, car « si le plaisir esthétique est un plaisir pris à une activité représentationnelle cultivée pour elle-même, alors la différenciation conceptuelle de cette activité ne peut qu'enrichir le plaisir, puisqu'elle est responsable de sa complexité<sup>86</sup> ». Non seulement la thèse d'une « résonance *indéterminée* entre nos facultés spirituelles<sup>87</sup> » va à l'encontre des faits, mais encore, elle n'est pas même souhaitable en tant qu'idéal puisque la différenciation conceptuelle peut *amplifier* notre plaisir esthétique.

Schaeffer regrette que Kant ait centré son esthétique autour de la question du jugement de goût. D'après lui, cette question n'est pas capitale, elle ne concerne pas la conduite esthétique comme telle, mais relève plutôt de la « communication sociale à propos de cette conduite<sup>88</sup> ». Si Kant a concentré ses efforts autour de ce problème, c'est avant tout parce qu'il a abordé l'esthétique « dans le cadre d'une théorie de la connaissance conçue en termes de procédures de légitimation fondatrice<sup>89</sup> ». Malheureusement, plusieurs esthéticiens qui lui succédèrent ont cru à leur tour que la question du jugement de goût était *La* question devant occuper l'esthétique. En fait, le « jugement esthétique n'est *pas* une caractéristique interne de la relation esthétique : il n'en est qu'une *issue* parmi d'autres<sup>90</sup> ». En témoigne une évidence banale : il est possible de vivre une expérience esthétique riche et plaisante sans éprouver le besoin d'énoncer le moindre jugement (d'autant plus lorsque nous sommes seuls!).

---

<sup>86</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Plaisir et jugement », art. cité, p. 39.

<sup>87</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Plaisir et jugement », art. cité, p. 40.

<sup>88</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Pour une esthétique descriptive », art. cité, p. 35.

<sup>89</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 50.

<sup>90</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Pour une esthétique descriptive », art. cité, p. 35.

Par ailleurs, tout à l'inverse de Rochlitz, Schaeffer s'accorde avec Kant lorsqu'il affirme que :

Si quelqu'un me lit son poème, ou me conduit à un spectacle, qui finalement ne convient pas à mon goût, il pourra bien invoquer Batteux ou Lessing ou des critiques du goût encore plus anciens et encore plus célèbres, ainsi que toutes les règles établies par ceux-ci afin de prouver que son poème est beau [...] : je me bouche les oreilles, je ne veux entendre aucune raison, aucun argument et j'admettrai plutôt que les règles des critiques sont fausses, ou du moins que ce n'est pas ici qu'il faut les appliquer, que d'accepter de laisser déterminer mon jugement par des raisons démonstratives a priori, puisqu'il doit s'agir d'un jugement du goût et non d'un jugement de l'entendement ou de la raison<sup>91</sup>.

À l'instar de Kant, Schaeffer estime que le jugement esthétique ne se fonde que sur notre appréciation personnelle, c'est-à-dire qu'il ne repose *que* sur notre *sentiment* de plaisir ou de déplaisir. Conséquemment, il ne croit pas qu'il soit possible de le justifier par des « raisons ». Un jugement ne reposant que sur notre sentiment de (dé)plaisir ne saurait être réfuté par de quelconques arguments rationnels. Ce serait un contresens manifeste que de nous objecter que cette œuvre, en réalité, ne nous plaît pas malgré que nous affirmions l'aimer. Tout ce que l'on peut remettre en cause ici, c'est notre sincérité.

Là où Kant devient inconséquent aux yeux de Schaeffer, c'est lorsqu'il affirme que le jugement de goût doit prétendre à l'assentiment nécessaire et universel. *Un « jugement » de part en part subjectif ne peut prétendre à l'universalité.* La diversité humaine étant ce qu'elle est, cette prétention relève de l'utopie. Quant à l'idée de « sens commun esthétique » qui est censée la justifier, elle apparaît fort discutable pour Schaeffer surtout en ce qui concerne son lien avec le concept d'une « finalité sans fin spécifique ». Kant, rappelons-le, prétend que, de la résonance harmonieuse de nos facultés de connaître, découle le sentiment d'une finalité sans fin spécifique. Schaeffer n'a aucun problème avec le postulat de la résonance harmonieuse de nos facultés

---

<sup>91</sup> Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, ouvr. cité, p. 119-120.

devant la forme du bel objet. Seulement, il ne voit pas pourquoi cet accord « *devrait* nous amener à faire l'expérience d'un sentiment de finalité (sans fin spécifique)<sup>92</sup> ». Il ne comprend pas pourquoi nous devrions postuler « un certain accord entre la nature (phénoménale) et le substrat supra-sensible que nous postulons comme son Idée<sup>93</sup> ». Il lui semble plus sensé de considérer cet accord « comme une rencontre heureuse non motivée transcendalement<sup>94</sup> ». En définitive, l'idée kantienne « d'un jugement à la fois subjectif et universel<sup>95</sup> » n'est qu'un mythe. Selon Schaeffer, « les valeurs esthétiques ne sauraient être que relatives, et le fondement du jugement esthétique ne saurait être que subjectif<sup>96</sup> ».

### La théorie spéculative de l'Art

Ainsi que nous l'avons vu au chapitre I, Schaeffer range plusieurs penseurs sous la dénomination de « Théorie spéculative de l'Art ». Schelling, les Schlegel, Novalis, Hölderlin, Schopenhauer, Nietzsche, Hegel et Heidegger se voient tous identifiés à cette doctrine. Il va jusqu'à affirmer que « dans la mesure où, en Europe continentale du moins, cette conception a dominé les réflexions sur la relation esthétique durant presque deux siècles, elle en est venue à être pratiquement synonyme de l'esthétique philosophique comme telle<sup>97</sup> ».

Schaeffer n'est pas tendre envers les partisans de la théorie spéculative de l'Art. Contrairement à Rochlitz qui leur reconnaît certains mérites, il considère qu'ils ont freiné

---

<sup>92</sup> Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. 34.

<sup>93</sup> Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, ouvr. cité, p. 34.

<sup>94</sup> Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, ouvr. cité, p. 34.

<sup>95</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 17.

<sup>96</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 17.

<sup>97</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 2.

l'avancée du savoir dans le domaine de l'esthétique. L'une de leurs « fautes » réside dans le fait que, dans leur théorie, « la dimension esthétique est réduite – voire identifiée – à la dimension artistique<sup>98</sup> ». Or, cette identification de l'esthétique à l'artistique n'est, selon lui, aucunement justifiée.

Les tenants de la théorie spéculative de l'art ne se contentent pas d'opérer cette réduction de l'esthétique à l'artistique, mais, de surcroît, ils passent à côté de leur objet d'analyse qu'incarnent les œuvres d'art. Plutôt que de décrire les œuvres, ils édifient un « idéal artistique<sup>99</sup> ». C'est-à-dire que leur concept d'Art ne pointe pas les œuvres effectives et leur diversité, mais bien un « idéal évaluatif<sup>100</sup> ». Dès lors, le terme « art » ne sert plus à décrire une catégorie d'objets (comme le mot fleur, par exemple), il désigne plutôt « l'attitude positive du locuteur vis-à-vis des objets auxquels le terme est accolé<sup>101</sup> » (comme si nous utilisions le terme « fleur » pour ne désigner que celles qui nous plaisent). De fait, les esthéticiens appartenant à la théorie spéculative de l'Art opèrent des « exclusions massives<sup>102</sup> ». Ils rejettent des œuvres ou même des genres entiers hors du champ de l'Art parce qu'ils ne répondent pas à leur idéal. Pourtant, au niveau descriptif, ces œuvres et ces genres « relèvent bien du *même* domaine que les œuvres valorisées<sup>103</sup> ».

---

<sup>98</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 3.

<sup>99</sup> Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, ouvr. cité, p. 358.

<sup>100</sup> Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, ouvr. cité, p. 358.

<sup>101</sup> Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, ouvr. cité, p. 358.

<sup>102</sup> Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, ouvr. cité, p. 358.

<sup>103</sup> Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, ouvr. cité, p. 358.

Enfin, dernière « faute » majeure des tenants de l'esthétique spéculative de l'Art : en transformant l'Art en lieu de manifestation d'un savoir extatique, en le sacralisant, ils ont chassé du domaine de l'esthétique toute notion de plaisir, de désir, d'appréciation subjective. L'attitude hédonique est tout simplement incompatible avec la « fonction cognitive extatique<sup>104</sup> » dont ils investissent les œuvres qu'ils favorisent. Suivant leur perspective, contempler une œuvre pour le seul plaisir relève de l'inconvenance. L'Art recèle un contenu de vérité dont il convient de s'enquérir et cette quête « herméneutique » appelle le plus grand sérieux. Or, comme le souligne Schaeffer, « Celui qui honnit le plaisir comme tel doit s'adonner à toutes sortes de contorsions s'il veut sauver néanmoins l'expérience esthétique<sup>105</sup> ». C'est que, selon lui, la conduite esthétique se définit « comme une attention cognitive dont la visée interne [...] réside dans la maximalisation de la satisfaction induite par cette activité même<sup>106</sup> ». Par ailleurs, même si l'œuvre n'a pas à devenir l'objet de l'attention esthétique pour être une œuvre d'art, il n'en reste pas moins que les œuvres qui franchissent le seuil du temps sont celles qui ont su plaire<sup>107</sup>.

### L'esthétique empiriste

En ce qui concerne sa méthode d'investigation générale des faits esthétiques, Schaeffer est très près de Hume qu'il considère d'ailleurs comme « le véritable “père” de la “naturalisation” de la philosophie<sup>108</sup> ». Nous l'avons déjà souligné, selon Schaeffer, « d'innombrables travaux depuis Darwin<sup>109</sup> » nous prouvent qu'il est temps que la philosophie fasse son deuil du transcendantal et admette que « l'être humain *est* un être biologique (au sens fort de la copule,

<sup>104</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 10.

<sup>105</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Plaisir et jugement », art. cité, p. 27.

<sup>106</sup> Jean-Marie Schaeffer, « La conduite esthétique », art. cité, p. 70.

<sup>107</sup> Au sujet des liens entre plaisir et art, voir, entre autres, Jean-Marie Schaeffer, « Plaisir et jugement », art. cité, p. 25-30.

<sup>108</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 9-10.

<sup>109</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 10.

autrement dit au sens où telle est sa propriété définitionnelle, où il y va de son humanité même)<sup>110</sup> ». Son esthétique, comme celle de Hume, mérite incontestablement la dénomination d'empiriste.

Comme tous les empiristes, Schaeffer n'a aucun mal à justifier les dissensions marquant les débats esthétiques. Puisqu'il considère que le jugement esthétique n'est que l'expression de notre appréciation subjective, il lui semble parfaitement naturel qu'il y ait souvent de profonds désaccords en matière de goût. Il reste qu'il existe aussi des consensus en cette matière et c'est ici que Hume devient particulièrement pertinent. Contrairement à Kant qui se tourne vers l'idée d'une « structure transcendantale, apriorique<sup>111</sup> » pour « garantir le caractère public<sup>112</sup> » de l'expérience esthétique, Hume arrive à le justifier par « l'identité de la fabrique humaine » et par l'éducation. Évidemment, lorsque nous ajoutons à l'identité de la sensibilité humaine, une éducation partagée par plusieurs individus, le consensus esthétique s'en trouve parfaitement démystifié. Il est tout à fait normal que deux individus se fondant sur la même culture intellectuelle puissent formuler des jugements de goût qui soient similaires.

Même en laissant de côté l'apport de la culture intellectuelle (qui est naturellement relative à la culture d'appartenance), l'identité de la nature humaine nous permet, à elle seule, d'expliquer certains consensus en matière d'esthétique. Hume soutient qu'il « existe des propriétés qui sont telles qu'étant donné ce qu'est la nature – donc la sensibilité – humaine, elles

---

<sup>110</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 11.

<sup>111</sup> Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, ouvr. cité, p. 41.

<sup>112</sup> Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, ouvr. cité, p. 41.

plaisent à tout le monde<sup>113</sup> » et des études de psychologie récente viennent confirmer ses dires. En effet, « Certaines préférences esthétiques paraissent être partagées par les communautés humaines les plus diverses et se manifester dès l'âge le plus précoce<sup>114</sup> ». Par exemple, c'est le cas pour la beauté des visages, l'accord appréciatif les concernant manifeste une « grande stabilité transculturelle<sup>115</sup> ».

Outre l'esthétique de Hume, il y a parmi les esthétiques empiristes (ou subjectivistes) celle de Gérard Genette qui inspire Schaeffer. Il y trouve certains arguments capitaux concernant le statut subjectif du jugement de goût. Entre autres, il s'inspire de son analyse portant sur le statut appréciatif (et non descriptif) des prédicats esthétiques. Selon Genette, « les prédicats esthétiques, loin de légitimer l'appréciation, ne font que l'exprimer<sup>116</sup> ». Il reprend aussi une distinction analytique qu'instaure Genette entre « régime intentionnel » et « régime attentionnel », « le premier relevant d'une création à visée esthétique et le second d'une réception esthétique qui peut s'exercer même en l'absence d'une création correspondante<sup>117</sup> ». Cette distinction s'avère fort pertinente pour Schaeffer. Rappelons qu'il croit que la conduite esthétique ne saurait être inextricablement liée aux seuls artefacts à fonction artistique. Cette « conduite [...] ne se définit pas par les objets sur lesquels elle porte, mais par la manière dont elle se rapporte à ces objets (quels qu'ils soient)<sup>118</sup> », d'où la pertinence du régime dit « attentionnel ».

---

<sup>113</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 71.

<sup>114</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 71.

<sup>115</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 71.

<sup>116</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 62.

<sup>117</sup> Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, ouvr. cité, p. 371.

<sup>118</sup> Jean-Marie Schaeffer, « La conduite esthétique », ouvr. cité, p. 71.



## Constat général à propos de la tradition esthétique

Ce qui désole Schaeffer en regard de la tradition de l'esthétique, c'est que bien qu'elle ait disposé dès sa naissance de « tous les éléments qui auraient dû lui permettre de penser son objet<sup>119</sup> » adéquatement, elle s'est abîmée deux siècles durant dans les thèses plus que douteuses de la théorie spéculative de l'Art. Baumgarten avait déjà « identifié correctement la relation esthétique comme étant une relation cognitive<sup>120</sup> », puis Kant a cerné le « lien intrinsèque<sup>121</sup> » joignant l'attention esthétique au plaisir. De même, il s'est gardé de déterminer l'expérience esthétique par une catégorie d'objets spécifiques et a étendu son champ d'application à la beauté naturelle aussi bien qu'à la beauté artistique. De son côté, Hume a ouvert la voie pour une esthétique naturalisée absoute de spéculation métaphysique. Bref, tous les ingrédients étaient déjà là.

Malheureusement, dès ses débuts, l'esthétique a aussi « instrumentalisé les faits esthétiques dans une visée liée à des enjeux externes<sup>122</sup> ». Baumgarten et Kant ont tous deux trafiqué une part de la réalité aux fins de leur système respectif. Le premier cherchait « un supplément "aïsthétique" à une théorie rationaliste de la connaissance<sup>123</sup> ». Le deuxième cherchait à établir une « surface de médiation entre l'entendement [...] et la raison [...], mais aussi entre l'animalité de la sensation intéressée et la nature purement spirituelle du Bien<sup>124</sup> ». Dans les deux cas, nous retrouvons une forme de « dualisme gnoséologique<sup>125</sup> », c'est-à-dire une opposition entre le conceptuel et le perceptif, entre le rationnel et l'empirique. Suivant la perspective

---

<sup>119</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 30.

<sup>120</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 30.

<sup>121</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 30.

<sup>122</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 31.

<sup>123</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 31.

<sup>124</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 31.

<sup>125</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 31.

naturaliste de Schaeffer, ces oppositions ne sont que des artifices engendrant une pléthore de problèmes philosophiques n'ayant aucune raison d'être.

Enfin, la bête noire de Schaeffer est définitivement personnifiée par la théorie spéculative de l'Art. Elle a réduit l'esthétique à l'artistique; elle a tronqué les faits artistiques en substituant l'évaluation à la description et elle a proscrit la dimension hédonique de l'expérience esthétique. Non seulement la théorie spéculative de l'Art n'a rien apporté de substantiel à la réflexion esthétique, mais encore, elle a fait *régresser* le savoir dans ce domaine en occultant les découvertes de ses prédécesseurs.

### **Deux histoires de l'esthétique**

Rochlitz lutte contre le relativisme des empiristes. Il s'accorde avec Kant pour affirmer que le jugement de goût prétend à la nécessité et à l'universalité, mais il ne se satisfait pas d'une telle prétention. Il cherche une justification rationnelle qui, bien entendu, doit reposer sur des critères de validité. Ces critères, il les veut explicites et à valeur intersubjective. Il ne veut pas des critères ésotériques et implicites des romantiques et ne veut pas davantage sombrer dans la rigidité du « bon goût classique ». Afin d'y échapper, il s'inspire de Habermas et met l'accent sur l'importance de l'argumentation rationnelle. Seulement, Habermas lui-même ne croit pas possible, à l'époque, l'atteinte d'un consensus transcendant la diversité culturelle en matière d'esthétique. En définitive, bien qu'il s'inspire à divers égards de la tradition ancienne et récente de l'esthétique, Rochlitz se trouve isolé. Il défend une position que nul n'a défendue avant lui.

De son côté, Schaeffer reprend de Baumgarten l'idée que la conduite esthétique est cognitive. Puis il s'accorde avec Kant pour dire que cette conduite est à finalité hédonique ainsi

que pour affirmer que le jugement de goût repose sur le seul sentiment. Comme le jugement esthétique est subjectif, Schaeffer en conclut qu'il n'a pas à prétendre à l'universalité. Ni le sens commun de Kant, ni l'argumentation rationnelle de Rochlitz ne sauraient le convaincre sur ce point. C'est plutôt Hume qui va chercher son adhésion en démystifiant les consensus esthétiques. Étant donné que nous partageons tous la même nature, il est probable que certaines qualités soient telles, qu'elles plaisent aux hommes en général. Les accords en matière de goût n'ont pas à être motivés transcendalement ou fondés rationnellement. En définitive, le mérite de Schaeffer ne repose pas tant sur l'originalité de ses idées que sur le fait qu'il a su édifier une perspective fort cohérente en amalgamant certains legs de ses prédécesseurs.

# CHAPITRE III

## RATIONALITÉ ESTHÉTIQUE ET CONDUITE ESTHÉTIQUE

### Le concept de rationalité esthétique de Rainer Rochlitz

#### La rationalité esthétique

Par le concept de rationalité esthétique, Rochlitz tente de définir la part rationnelle de relation aux œuvres d'art. Plus précisément, nous pouvons distinguer trois « niveaux » où intervient ce concept. Premièrement, la rationalité esthétique se manifeste au sein même de l'œuvre. Celle-ci, contrairement aux objets naturels et non artistiques, est *structurée symboliquement*. Elle présente une cohérence interne qui est due aux choix que l'artiste a opérés et, bien que celui-ci « n'obéit qu'à des règles qu'il se donne lui-même; il doit néanmoins être possible de les reconstituer et d'en évaluer à la fois la pertinence, l'intérêt, la portée et la fécondité – critères qui mobilisent la “rationalité esthétique”<sup>1</sup> ».

Deuxièmement, la rationalité esthétique désigne la dialectique entre la *prétention* à la réussite esthétique invoquée par l'œuvre et la *reconnaissance* publique de sa valeur. La majorité du temps, lorsque Rochlitz parle de rationalité esthétique, c'est cette « dialectique normative » qu'il désigne. Dès ses premières apparitions au sein de sa philosophie, le concept de « “rationalité esthétique” vise [...] à cerner la caractéristique des œuvres d'art d'exiger une reconnaissance de leur ambition et de leur degré de réussite<sup>2</sup> ». Dans ses derniers écrits, il n'affirmera pas autre chose en disant que « Ce qui plaide en faveur du statut cognitif – et non simplement émotif – du

---

<sup>1</sup> Rainer Rochlitz, « Dans le flou artistique », *L'art sans compas. Redéfinitions de l'esthétique*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Procope », 1992, p. 227-228.

<sup>2</sup> Rainer Rochlitz, « Dans le flou artistique », art. cité, p. 203.

jugement de valeur, c'est le lien entre l'ambition artistique sous-jacente à toute œuvre et la reconnaissance de cette ambition<sup>3</sup> ». L'œuvre *interpelle* notre jugement évaluatif, elle « n'est livrée au public que dans la mesure où son auteur (ou ses auteurs) considère(nt) qu'elle peut affronter le regard critique, qu'elle mérite son attention en raison d'une certaine signifiante<sup>4</sup> ». L'œuvre n'est pas là, sans plus, comme une souche jonchant le sol. Elle attend quelque chose de nous, elle attend que nous jugions de son degré d'aboutissement.

En fait, l'objet à prétention artistique sollicite la reconnaissance publique de sa valeur pour atteindre à son être. *Il en a besoin pour devenir une œuvre d'art et cesser d'incarner une simple prétention*. Nous l'avons souligné précédemment, selon Rochlitz, « Une prétendue œuvre d'art dont la qualité artistique ne peut être justifiée par aucune bonne "raison" n'en est pas une<sup>5</sup> ». Le titre d'œuvre d'art porte en lui une dimension évaluative, il ne se contente pas de désigner une catégorie d'objet présentant des caractéristiques similaires. Il n'y a pas des œuvres d'art comme il y a des bateaux, des plumes et des marteaux. Il n'y a œuvre d'art qu'une fois qu'un objet à prétention artistique est passé par le filtre d'une argumentation publique et qu'il est décidé que cet objet *mérite* ce titre (à dimension honorifique). Rochlitz va jusqu'à affirmer que « même une œuvre ratée doit présenter certaines qualités minimales pour être considérée comme une œuvre d'art<sup>6</sup> ».

---

<sup>3</sup> Rainer Rochlitz, « Peut-on rendre compte rationnellement de la valeur esthétique? », dans *Grand dictionnaire de la philosophie*, Paris, Larousse-CNRS Éditions, 2002, p. 377.

<sup>4</sup> Rainer Rochlitz, « Dans le flou artistique », art. cité, p. 204.

<sup>5</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention : Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « NRF Essais », 1994, p. 91.

<sup>6</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, ouvr. cité, p. 143.

Troisièmement, « la “rationalité esthétique” renvoie aux argumentations développées dans le cadre des débats esthétiques et artistiques<sup>7</sup> ». Les jugements esthétiques, profanes ou experts, sont susceptibles de *validité intersubjective*. Ils peuvent et, jusqu’à un certain point, doivent reposer sur des *raisons*, sur des *arguments rationnels*. Évidemment, les trois « niveaux » où intervient la rationalité esthétique sont étroitement liés. D’une certaine manière, ce n’est que parce que l’œuvre est un objet intentionnel créé dans une visée esthétique (premier niveau) qu’elle peut prétendre à la reconnaissance publique de sa valeur esthétique (deuxième niveau) et cette reconnaissance n’a de sens que si elle repose sur des arguments (troisième niveau). Cependant, il ne faut pas conclure à l’interdépendance des trois « niveaux ». Le dernier niveau, c’est-à-dire l’argumentation rationnelle soutenant nos jugements esthétiques, n’est pas réductible aux seules œuvres d’art. Il s’applique aussi aux objets naturels.

### **L’objet de la rationalité esthétique**

Rochlitz est conscient que « l’interrogation sur le statut de l’art n’épuise pas le champ de l’esthétique<sup>8</sup> ». Il reconnaît que « Nous faisons dans la vie quotidienne des expériences esthétiques de toute sorte, fortuites ou délibérées<sup>9</sup> », ayant pour objet toute autre chose que des œuvres d’art. S’il centre son esthétique autour des œuvres d’art et de leur valeur, ce n’est donc pas qu’il suit aveuglément les traces des romantiques (lesquels, rappelons-le, ont réduit l’esthétique à l’artistique). En fait, si le beau naturel et les artefacts non artistiques ne lui inspirent que peu d’intérêt, c’est parce que *l’expérience esthétique vécue à leur contact ne comporte aucune dimension normative*.

---

<sup>7</sup> Rainer Rochlitz, *L’art au banc d’essai. Esthétique et critique*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « NRF Essais », 1998, p. 32.

<sup>8</sup> Rainer Rochlitz, « Le critiquable en esthétique », dans *L’esthétique des philosophes*, Paris, Éditions Dis Voir, coll. « Les rencontres Place Publique », 1995, p. 32.

<sup>9</sup> Rainer Rochlitz, « Le critiquable en esthétique », art. cité, p. 32.

Contrairement à l'œuvre, l'orchidée ne sollicite aucune forme de reconnaissance. Elle n'attend strictement rien de nous et n'a nullement besoin de notre jugement pour être ce qu'elle est. Selon Rochlitz, il en va de même pour tout objet dont *l'ambition première* n'est pas esthétique. Certes, bien des objets présentent des « effets esthétiques », mais ils « ne sont pas nécessaires. Une lettre reste une lettre, même si elle ne produit pas de tels effets. Il en est de même pour la fleur, la chaise, le train, le chapeau ou le visage; eux aussi restent ce qu'ils sont, même s'ils ne produisent pas d'effet esthétique<sup>10</sup> ». En revanche, il estime qu'une « œuvre qui n'est ni interprétée ni évaluée est morte; n'ayant pas de fonction naturelle, elle dépend tout entière d'une appréciation qui lui donne vie et qui peut invoquer des raisons pour justifier son verdict<sup>11</sup> ». La raison d'être d'une œuvre d'art est d'être « comprise et estimée selon sa signification et son ambition, c'est-à-dire selon sa valeur<sup>12</sup> ».

Bien que les objets naturels et les artefacts non artistiques *n'exigent pas* que nous reconnaissons leurs éventuelles qualités esthétiques, il n'en reste pas moins que nous *pouvons* bel et bien émettre des jugements esthétiques à leur égard. Ces jugements sont, eux aussi, susceptibles d'être étayés par des *raisons*. En vérité, nous dit Rochlitz : « La distinction entre préférence pure et simple et jugement de goût à prétention intersubjective ne coïncide pas avec celle entre l'«esthétique» et l'«artistique», car dans les *deux* domaines, on exprime aussi bien des jugements considérés comme intersubjectivement valides que des appréciations purement idiosyncrasiques<sup>13</sup> ». Ainsi, nous est-il possible de justifier notre appréciation esthétique de telle grange en ruine. Nous pouvons expliquer à notre compagnon de promenade pourquoi ce que nous

<sup>10</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, ouvr. cité, p. 154.

<sup>11</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, ouvr. cité, p. 137-138.

<sup>12</sup> Rainer Rochlitz, « Le critiquable en esthétique », art. cité, p. 39.

<sup>13</sup> Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, ouvr. cité, p. 164.

voyons nous fascine. Nous pouvons asseoir notre jugement sur divers prédicats esthétiques et, même, sur une interprétation symbolique : « Ne vois-tu pas sa fragilité, son équilibre précaire? Le temps a enduit ses planches d'une patine qui semble se souvenir. Le passage des saisons lui a taillé une mémoire, lui a forgé une âme. Entièrement tordue, prête à s'écrouler, elle défie la gravité, comme elle défie le présent... ».

Peut-être que notre ami trouvera tout cela platement banal et allèguera qu'il a déjà vu une centaine de ces granges en ruine dont certaines étaient beaucoup plus intéressantes. En fait, là n'est pas le point. Qu'il y ait accord ou non, nous pouvons évoquer des *raisons* venant *justifier* nos jugements esthétiques portant sur le beau naturel. Ces derniers ne sont donc pas nécessairement idiosyncrasiques. En revanche, la grange *ne sollicite pas* notre reconnaissance. Contrairement à l'objet à prétention artistique, elle restera ce qu'elle est malgré la tournure que prendra ce « débat ». En d'autres termes, nous pouvons émettre des jugements esthétiques devant tout et n'importe quoi et ces derniers peuvent être intersubjectivement valides, mais ils n'ont *aucune implication normative* s'ils ne portent pas sur des objets à prétention artistique.

Le concept d'œuvre d'art de Rochlitz n'est pas très inclusif. Du moment où quelque chose revêt une quelconque *fonction non esthétique*, il ne s'agit pas d'art. « Une œuvre architecturale, un rite, un masque, une danse peuvent avoir des fonctions non esthétiques – ils ne sont pas alors considérés comme des œuvres d'art<sup>14</sup> ». S'il procède à cette exclusion, c'est en vertu de la dimension intrinsèquement évaluative du statut d'œuvre d'art. Rappelons que l'objet à prétention esthétique qui ne remplit aucune autre fonction *exige* l'évaluation positive d'un public averti afin

---

<sup>14</sup> Rainer Rochlitz, « Le critiquable en esthétique », art. cité, p. 34.



d'atteindre à son être. Il en a besoin afin d'incarner plus qu'une simple prétention et de revêtir le titre d'œuvre d'art. Or, le monument architectural, quant à lui, reste un monument architectural indépendamment du jugement esthétique porté sur lui.

En vérité, nous ne voyons pas vraiment pourquoi Rochlitz envisage les choses ainsi. Même en conservant la dimension évaluative du statut d'œuvre d'art, il nous semble tout à fait possible de le décerner à des objets ayant des fonctions autres qu'esthétiques. Il suffit de dire que le monument architectural jugé négativement au niveau esthétique reste un simple monument architectural alors que celui jugé positivement au niveau esthétique *superpose* à cette identité native l'identité d'œuvre d'art.

Rochlitz introduit aussi une césure dans le domaine des artefacts à prétention esthétique ne remplissant aucune fonction pratique. Il distingue l'artisanat de l'art. Si l'œuvre d'art « s'adresse à la conscience de son récepteur<sup>15</sup> », si elle présente « une signification actuelle<sup>16</sup> », c'est-à-dire « une position réfléchie par rapport au contexte<sup>17</sup> » qui est le sien, l'objet artisanal, lui, se contente de plaire. Autrement dit, l'artisanat s'adresse aux *préférences personnelles* alors que l'art « sollicite un débat critique sur sa signification et sa réussite<sup>18</sup> ». Notons qu'il est pour le moins étrange que Rochlitz admette la possibilité de jugements esthétiques rationnellement fondés portant sur le beau naturel, tout en prétendant que les jugements portant sur l'artisanat sont idiosyncrasiques. Pour quelles raisons le jugement esthétique visant telle sculpture inuit traditionnelle (en pierre à savon et représentant une fable locale, par exemple) serait-il plus

---

<sup>15</sup> Rainer Rochlitz, *Feu la critique. Essais sur l'art et la littérature*, Bruxelles, Éditions La lettre volée, coll. « Essais », 2002, p. 108.

<sup>16</sup> Rainer Rochlitz, *Feu la critique. Essais sur l'art et la littérature*, ouvr. cité, p. 108.

<sup>17</sup> Rainer Rochlitz, *Feu la critique. Essais sur l'art et la littérature*, ouvr. cité, p. 108.

<sup>18</sup> Rainer Rochlitz, *Feu la critique. Essais sur l'art et la littérature*, ouvr. cité, p. 108.

fortement entaché de préférences personnelles que celui visant l'éclat de la pleine lune? Enfin, contentons-nous de prendre acte du fait que Rochlitz centre ses analyses autour « des arts intellectualisés – les arts plastiques contemporains, la littérature et le film ambitieux, la musique et la danse moderne – pour lesquels le retour à l'artisanat est une utopie régressive, de fait inaccessible dans les conditions des sociétés développées<sup>19</sup> ».

### **Ce qui distingue la validité esthétique des validités cognitive et normative**

Lorsque Rochlitz parle de rationalité esthétique, il ne désigne pas une faculté spéciale, mais plutôt un *usage particulier* de nos facultés cognitives. « Il ne s'agit donc pas de contester le caractère (entre autres) cognitif de l'expérience esthétique, mais de différencier la fonction cognitive selon ses modes, selon les “mondes” auxquels elle réfère, et selon les types d'exigence auxquels se mesure son efficacité<sup>20</sup> ». En parlant de mondes pluriels, Rochlitz ne fait pas référence à des réalités physiques, « mais aux structures logiques des faits, des normes, des valeurs et des attitudes subjectives reconnues valides<sup>21</sup> ». Cela implique qu'un même objet peut appartenir à plusieurs mondes. Par exemple, l'œuvre peut être abordée dans une relation cognitive l'objectivant et la décrivant comme n'importe quelle réalité factuelle ou être appréhendée dans une relation proprement esthétique prenant en compte son sens, sa valeur et son exemplarité en tant qu'œuvre d'art.

Si le domaine de la connaissance s'occupe de vérité et si le domaine de l'éthique s'occupe de justesse normative, le domaine de l'esthétique, lui, s'occupe de *validité esthétique*. Autrement dit, chaque « monde » possède son propre type de validité et aucun n'est réductible à un autre.

---

<sup>19</sup> Rainer Rochlitz, *Feu la critique. Essais sur l'art et la littérature*, ouvr. cité, p. 110.

<sup>20</sup> Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, ouvr. cité, p. 99.

<sup>21</sup> Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, ouvr. cité, p. 100.

Aussi est-il possible de « contester la valeur d'une œuvre d'art bien qu'elle soit logiquement ou moralement irréprochable<sup>22</sup> » et de « la défendre bien qu'elle soit absurde et immorale<sup>23</sup> ». De même, la validité d'une norme ne s'évalue pas de la même manière que la justesse d'un fait asserté, la vérité objective n'a que faire de l'éthique et les normes, comme les théories, n'ont que faire d'être esthétiquement réussies.

Alors que la rationalité esthétique permet d'évaluer la validité artistique, « La simple description cognitive ne peut [...] pas distinguer entre les modifications d'une œuvre qui la rendent plus forte et celles qui l'adaptent à un goût convenu; elle peut seulement constater des différences factuelles, sans pouvoir sélectionner celles qui sont significatives<sup>24</sup> ». Voilà ce qui distingue la fonction cognitive esthétique de la fonction cognitive constative et descriptive : *l'évaluation*. Ajoutons que la rationalité esthétique évalue l'œuvre selon des critères proprement esthétiques (et non éthiques ou politiques). Entre autres, elle utilise des prédicats esthétiques qui « font partie du *langage* évaluatif que nous apprenons en même temps que le langage descriptif<sup>25</sup> » et qui sont donc intelligibles pour tous. La plupart d'entre nous savons effectivement en quoi consistent la grâce, la délicatesse, le dynamisme, la force, etc.

Rochlitz admet que « Les valeurs esthétiques ne sont que *recommandables* ou souhaitables et ne peuvent en aucun cas être *obligatoires*<sup>26</sup> ». Il estime que les raisons que nous émettons afin de soutenir nos jugements esthétiques ne sont pas « aussi contraignantes que des

---

<sup>22</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, ouvr. cité, p. 89.

<sup>23</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, ouvr. cité, p. 89.

<sup>24</sup> Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, ouvr. cité, p. 98-99.

<sup>25</sup> Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, ouvr. cité, p. 160.

<sup>26</sup> Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, ouvr. cité, p. 145.

raisons théoriques ou éthiques<sup>27</sup> ». Seulement, il est convaincu que l'évaluation esthétique, en dépit de sa subjectivité, prétend à la pertinence publique et qu'il y a des évaluations et des interprétations qui, en vertu de leur justesse, sont préférables à d'autres.

### **Les débats critiques et leurs protagonistes**

Dans la théorie de Rochlitz, les débats critiques sont capitaux. Ce sont eux qui font de sa position un point médian entre dogmatisme et relativisme. Rappelons que les classiques possèdent des critères communs bien arrêtés et que les esthéticiens romantiques se laissent guider par leurs critères personnels (inspirés par leur métaphysique générale). Dans les deux cas, l'échange public d'arguments n'a pas sa place. Les critères d'évaluation sont donnés *a priori* et l'on se garde bien d'évoquer leur éventuelle partialité. Quant aux esthétiques d'inspiration empiriste, elles soutiennent que le jugement de goût repose sur le seul sentiment de (dé)plaisir. Pour elles, les consensus en matière de goût ne sont que le fruit du conditionnement et les débats critiques ne sauraient présenter une quelconque pertinence.

Rochlitz ne veut pas se résigner à l'une ou l'autre de ces possibilités. L'intersubjectivité des jugements esthétiques doit absolument être possible si l'on souhaite dissiper le « flou artistique » marquant notre époque. Certes, le jugement esthétique est subjectif au sens où il « ne s'agit pas d'un jugement sur l'existence de faits objectifs que nul ne peut contester<sup>28</sup> », mais il n'est pas nécessairement idiosyncrasique et irrationnel. À vrai dire, nos jugements esthétiques comportent toujours une part de préférences personnelles, mais les débats critiques servent précisément à *épurer* nos jugements de ces scories idiosyncrasiques. C'est que « la pluralité

---

<sup>27</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, ouvr. cité, p. 138.

<sup>28</sup> Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, ouvr. cité, p. 95.

d'interprétations qui caractérise la réception à large échelle et le débat critique, est le meilleur correctif des inévitables faiblesses de toute lecture<sup>29</sup> ». Évidemment, les débats critiques n'aboutissent pas à des résultats incontestables. Ils incarnent plutôt « la *recherche* d'une pertinence, toujours ouverte à la réévaluation<sup>30</sup> ». Au fond, il s'agit de prendre au sérieux les ambitions des œuvres d'art et de s'engager dans le débat critique avec suffisamment de bonne volonté pour être en mesure de prendre en compte la partialité de notre lecture et donc « la nécessité de la compléter par d'autres points de vue, par d'autres attentions à la même œuvre<sup>31</sup> ».

Rochlitz ne croit pas que tout un chacun devrait invariablement justifier ses appréciations esthétiques par des arguments. Il est conscient que « Dans les faits, la plupart des récepteurs se contentent de leur impression première et n'ont aucune envie de l'approfondir<sup>32</sup> ». En fait, il semble davantage s'adresser à la critique experte ainsi qu'au public « averti ». C'est que « le goût changeant du grand public, qui est souvent peu critique et rarement argumenté, s'il a ses propres droits, ne saurait guère tenir lieu de jugement critique articulé<sup>33</sup> ». D'ailleurs, le succès public n'est *pas* un gage de qualité. Il ne faudrait toutefois pas conclure en un fossé infranchissable séparant le public de la critique experte. Celle-ci « n'est que la forme savante et articulée de la réception la plus ordinaire, jamais totalement isolée et elle-même toujours déjà critique, dont le jugement argumenté n'est que la forme la plus élaborée et l'aboutissement logique<sup>34</sup> ».

Du moment où nous prenons acte de ce que Rochlitz exige comme savoir nécessaire à la formulation d'un jugement esthétique éclairé, nous comprenons pourquoi il ne s'adresse pas au

<sup>29</sup> Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, ouvr. cité, p. 134.

<sup>30</sup> Rainer Rochlitz, « Le critiquable en esthétique », art. cité, p. 43.

<sup>31</sup> Rainer Rochlitz, *Feu la critique. Essais sur l'art et la littérature*, ouvr. cité, p. 15.

<sup>32</sup> Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, ouvr. cité, p. 168.

<sup>33</sup> Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, ouvr. cité, p. 188.

<sup>34</sup> Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, ouvr. cité, p. 64.

public du tout venant. À son avis, il importe de connaître l'histoire de l'art et de fréquenter assidûment l'art de son époque. Aussi faut-il « connaître les exigences et les contraintes du genre, saisir l'originalité du projet, mesurer, si possible, l'écart entre l'ambition affichée et la réalisation effective<sup>35</sup> ». Il va sans dire que le commun des mortels ne possède pas le savoir requis pour juger du degré d'aboutissement des œuvres d'art.

Une autre exigence que Rochlitz émet à l'égard des critiques est de ne pas pratiquer « d'interprétations profondes » (Danto), lesquelles font de l'œuvre un symptôme, un objet de « déchiffrement savant pour le sujet récepteur<sup>36</sup> ». Ces interprétations d'inspiration psychanalytique réduisent l'œuvre en un réceptacle d'effets causés par les troubles agitant l'inconscient de l'artiste. Or, sans pour autant prétendre que l'artiste maîtrise, avec un détachement réflexif, chaque parcelle de son œuvre, il est tout aussi excessif de prétendre que *tout* lui échappe. En fait, l'œuvre n'est pas un symptôme, mais bien un *symbole* qui « signifie de façon autonome; autrement dit, il n'a pas besoin d'une explication indirecte par des hypothèses causales ou motivationnelles<sup>37</sup> ». Évidemment, l'artiste ne peut prévoir la pluralité d'interprétations qu'éveillera éventuellement son œuvre. Si tel est le cas, c'est simplement qu'il « ne peut en aucun cas contrôler ses traductions et ses interprétations possibles<sup>38</sup> ». Enfin, ce qui importe, c'est que le spectateur ne réduise pas l'œuvre à n'être qu'un symptôme, car elle « confère à son origine symptomatique une intelligibilité générale, "idéalisante" à travers la stylisation<sup>39</sup> » et interpelle donc une lecture qui prenne au sérieux ses ambitions.

<sup>35</sup> Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, ouvr. cité, p. 186.

<sup>36</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, ouvr. cité, p. 100.

<sup>37</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, ouvr. cité, p. 100.

<sup>38</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, ouvr. cité, p. 101.

<sup>39</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, ouvr. cité, p. 118.

## Les paramètres d'évaluation

Résumons-nous. Selon Rochlitz, les œuvres d'art prétendent à la reconnaissance de leurs ambitions et les critiques ainsi que le public averti jugent si, oui ou non, un objet à prétention artistique est effectivement une œuvre d'art. Afin que leurs jugements soient légitimes, ils doivent reposer sur des raisons, sur des arguments rationnels. Un jugement esthétique éclairé est un jugement historiquement informé et au fait de l'état de l'art contemporain. Les débats critiques, quant à eux, permettent de départager les arguments rationnels (à validité intersubjective) des préférences idiosyncrasiques.

Maintenant, qu'est-ce qui permet de *trancher* entre deux évaluations historiquement informées et « absoutes » de préférences personnelles qui sont pourtant opposées? Devient-il « inévitable de tenter de spécifier les “critères” de la “qualification” et de la “réussite” artistiques, sans lesquels les argumentations critiques portant sur la validité esthétique des œuvres risqueraient de demeurer de simples vœux pieux<sup>40</sup> »? Il semble bien que tel fut le raisonnement de Rochlitz, car il s'est effectivement appliqué à définir des critères d'évaluation pouvant orienter les débats critiques.

La situation dans laquelle il se retrouve est quelque peu inconfortable. D'une part, il tente d'esquiver le dogmatisme classique en mettant l'accent sur l'importance des débats argumentés. D'autre part, il souhaite échapper au relativisme et doit donc s'assurer que l'on puisse départager les bons des mauvais arguments, c'est-à-dire qu'il doit établir des critères permettant de reconnaître la réussite esthétique. Il essaie de se sortir de ce borbier en proposant des critères...

---

<sup>40</sup> Daniel Dumouchel, « L'art et ses raisons. Remarques critiques sur les limites de la notion de rationalité esthétique », dans *Æ Revue canadienne d'esthétique*, Vol. 9, Printemps 2004 (Dossier : Rainer Rochlitz), [[http://www.uqtr.ca/AE/Vol\\_9/roch/dumou.htm](http://www.uqtr.ca/AE/Vol_9/roch/dumou.htm)]

*critiquables*. Des critères qui, avec l'évolution historique, sont nécessairement appelés à changer. Des critères que nous pouvons remettre en question du moment où nous avons de bonnes raisons de le faire. Vers la fin de sa carrière (1998), Rochlitz remplacera le terme « critère » par le terme « paramètre ». Un vocable qui n'est pas entaché de « connotations traditionnelles<sup>41</sup> ». C'est que ses critères, contrairement à ceux des classiques, ne sont pas « absolus et universels<sup>42</sup> » et ne sont pas « *applicables* tel quel pour formuler un jugement positif ou négatif<sup>43</sup> ». Ils incarnent plutôt des balises, des repères pour l'argumentation critique. À eux seuls, ils sont insuffisants, ils doivent être enchâssés dans un « *faisceau* d'arguments qui motive le jugement favorable ou défavorable<sup>44</sup> ». Ils ne sont pas accessoires pour autant, « *sans* de tels paramètres, aucun jugement artistique ne pourrait être défendu<sup>45</sup> ». Ces quelques précisions faites, attardons-nous auxdits critères.

### Les critères d'exclusion

Rochlitz établit trois critères d'exclusion, c'est-à-dire trois *conditions minimales* devant être remplies afin qu'un objet à prétention artistique puisse passer le seuil de l'art. Ici, il n'est pas même question de réussite, de degré d'aboutissement ou d'exemplarité, mais d'être digne (ou pas) de porter le titre d'œuvre d'art.

Premièrement, l'œuvre ne doit pas revêtir un *caractère abusivement privé*. Il doit être possible de la comprendre à partir de ce qu'elle nous donne, sans avoir à nous référer à des informations contextuelles (par exemple, l'enfance de l'artiste). Un objet à prétention artistique

---

<sup>41</sup> Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, ouvr. cité, p. 444.

<sup>42</sup> Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, ouvr. cité, p. 191.

<sup>43</sup> Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, ouvr. cité, p. 181.

<sup>44</sup> Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, ouvr. cité, p. 191.

<sup>45</sup> Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, ouvr. cité, p. 211.



qui n'est rien d'autre qu'un témoignage personnel, sans dimension publique, sans langage artistique élaboré, ne passe pas le seuil de l'art. Ainsi en est-il d'une photographie relevant de « l'album de famille<sup>46</sup> ».

Deuxièmement, l'œuvre ne doit pas affecter un *caractère par trop documentaire*. Du moment où un objet à prétention artistique ne fait que rendre compte d'une réalité publique de manière objective, sans la faire passer par le filtre d'une vision singulière (celle de l'artiste), il reste en deçà de l'art. De la sorte, telle photographie peut se voir refuser le titre d'œuvre d'art parce qu'elle est platement « touristique<sup>47</sup> ». *L'œuvre ne doit pécher ni par abus de subjectivité, ni par abus d'objectivité*. Elle est le lieu où « la singularité d'un vécu a été transformée en "langage pour tous"<sup>48</sup> ». Voilà ce que doit s'efforcer d'atteindre l'artiste, « une stylisation ou une mise en évidence de la singularité en ce qu'elle a de plus généralement significatif<sup>49</sup> ». Ainsi, une expérience originairement idiosyncrasique accède à une « intelligibilité virtuellement universelle<sup>50</sup> » grâce à la symbolisation artistique.

Rochlitz est conscient que, bien que cette définition de l'art s'harmonise avec l'esprit de la modernité, elle ne s'accorde pas avec l'art traditionnel. Dans le passé, l'art n'incarnait pas un vecteur d'expériences subjectives, mais plutôt un vecteur « [d']expériences collectives, articulées antérieurement à la création de l'œuvre, et étranger au goût moderne de l'innovation radicale<sup>51</sup> ». Cela ne l'embête pas particulièrement. Plutôt que de remanier ses critères, il affirme « [qu']on

<sup>46</sup> Rainer Rochlitz, « Dans le flou artistique », art. cité, p. 232.

<sup>47</sup> Rainer Rochlitz, « Dans le flou artistique », art. cité, p. 232.

<sup>48</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, ouvr. cité, p. 118.

<sup>49</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, ouvr. cité, p. 103.

<sup>50</sup> Rainer Rochlitz, « Logiques et résistances. La modernité comme question », dans *La modernité en question. De Richard Rorty à Jürgen Habermas*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Passages », 1998, p. 274.

<sup>51</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, ouvr. cité, p. 118.

peut aussi bien défendre la thèse selon laquelle l'art moderne, antitraditionnaliste, est le seul qui réponde pleinement aux critères esthétiques et ne soit pas réductible à des visions du monde qui se rencontrent aussi bien en philosophie que dans d'autres disciplines (religieuses, théoriques, morales, artisanales, etc.)<sup>52</sup> ». Précédemment, nous avons souligné que le concept d'œuvre d'art de Rochlitz n'est pas très inclusif, maintenant, nous pouvons affirmer qu'il est fort étroit!

Troisièmement, l'œuvre d'art doit témoigner d'un *savoir-faire*. Elle doit faire montre d'une certaine habileté technique. Même l'informe et le chaotique doivent procéder d'une volonté. Bien entendu, dans le registre de l'art conceptuel, le savoir-faire au sens traditionnel du terme n'a pas sa place. À ce sujet, on parlera plutôt d'une « compétence à définir un projet significatif dans un contexte artistique donné<sup>53</sup> ».

Ainsi, selon Rochlitz, un objet à prétention artistique exagérément *privé*, *objectif* ou *maladroit* n'accède pas au monde de l'art; il n'est qu'une tentative ayant échoué. En contrepartie, l'objet résistant à ces trois critères d'exclusion mérite le statut d'œuvre d'art. Quant à déterminer si l'œuvre est peu ou grandement *réussie*, ce sont les critères d'excellence qui permettent d'en juger.

### Les critères d'excellence

Rochlitz définit trois critères d'excellence. Ils ne sont pas indépendants les uns des autres, car un critère isolé s'avère toujours insuffisant pour justifier le jugement que l'on porte sur une

---

<sup>52</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, ouvr. cité, p. 118.

<sup>53</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, ouvr. cité, p. 163.

œuvre. Pour être valide, le jugement esthétique doit reposer sur un « *faisceau* d'arguments ». Il doit être nuancé et témoigner d'une compréhension profonde de l'œuvre. Nous ne devons en aucun cas utiliser les critères d'évaluation à la manière d'une recette permettant d'engendrer des chefs-d'œuvre, car chaque œuvre réussie brille précisément par sa *singularité exemplaire*. « Il n'y a pas de règle en soi universelle en art; chaque artiste propose la sienne<sup>54</sup> ». Aussi est-il essentiel de garder en mémoire que les critères d'excellence n'incarnent rien de plus que des repères, des balises orientant nos jugements. En fait, il est beaucoup plus simple d'appliquer les critères d'exclusion, « de justifier les raisons négatives que les raisons positives<sup>55</sup> », car « dire ce qui fait, d'une façon *générale*, la réussite ou la valeur des œuvres d'art, est impossible<sup>56</sup> ».

Le premier critère d'excellence, « traditionnellement désigné par le concept de "forme" ou d'"unité"<sup>57</sup> », est celui de *cohérence*. Ce critère est très large et varie selon les contextes historiques, car la cohérence peut prendre d'innombrables formes. Même l'incohérence, du moment où elle est volontaire et signifiante, peut incarner une forme de cohérence. Ce qui importe, c'est que l'œuvre « ne présente que des caractéristiques voulues ou assumées par son auteur, et qui sont présentées comme faisant partie d'une seule et même œuvre<sup>58</sup> ». Par ailleurs, dans la mesure où une œuvre d'art ne doit pas être assujettie à une fonction externe (cognitive, éthique, pratique), son ordonnancement interne et l'unité de sa vision s'avèrent primordiaux.

Deuxième critère d'excellence, *l'enjeu* est le pôle complémentaire de la cohérence. C'est qu'une œuvre peut être parfaitement cohérente et pourtant profondément insignifiante. La

<sup>54</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, ouvr. cité, p. 170.

<sup>55</sup> Rainer Rochlitz, « Peut-on rendre compte rationnellement de la valeur esthétique? », art. cité, p. 377.

<sup>56</sup> Rainer Rochlitz, « Peut-on rendre compte rationnellement de la valeur esthétique? », art. cité, p. 377.

<sup>57</sup> Rainer Rochlitz, « Dans le flou artistique », art. cité, p. 233.

<sup>58</sup> Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, ouvr. cité, p. 194.

cohérence ne doit pas être trop élémentaire, ni simplement gratuite. Au niveau technique, il importe que l'unité de l'œuvre soit « conquise sur des forces récalcitrantes dont la présence reste sensible, voire dominante<sup>59</sup> ». La cohérence doit incarner un exercice de réconciliation périlleux et non une harmonie banale. L'enjeu peut aussi loger au niveau du sujet; mais il ne faut pas oublier que « le sujet abordé ne pèse qu'autant que la force esthétiquement signifiante qu'il confère à l'œuvre : “un caniveau bien peint vaut mieux qu'un palais barbouillé” (Adorno)<sup>60</sup> ». En d'autres termes, la forme esthétique doit toujours prévaloir sur le sujet, l'œuvre ne doit pas se réduire à n'être qu'un « message ».

Troisième critère d'excellence, la *nouveauté* s'ajoute à la cohérence et à l'enjeu. Selon Rochlitz, « il y a un sens irréversible de l'histoire des arts, une sorte de savoir cumulatif que l'artiste ne peut pas ignorer impunément<sup>61</sup> ». L'art n'est pas imperméable au temps. Une manière qui, hier, appelait les éloges, peut maintenant n'attirer que des critiques en vertu de son inactualité. « La virtuosité d'un Rubens ou d'un Vermeer ne suffit pas, aujourd'hui, pour faire d'une peinture une œuvre<sup>62</sup>. » D'autre part, si nous pouvons regretter l'inactualité d'une œuvre, nous pouvons tout aussi bien critiquer « sa *fausse actualité de surface* qui ne tient qu'à la ressemblance de son sujet ou de sa facture avec d'authentiques œuvres contemporaines<sup>63</sup> ». La nouveauté n'est pas une fin en soi, l'authenticité d'un langage, l'authenticité d'une vision doivent s'y joindre. L'artiste, un peu à la manière du scientifique, doit avoir conscience du savoir cumulé par ses prédécesseurs et doit être au fait des problèmes artistiques caractérisant son époque.

<sup>59</sup> Rainer Rochlitz, « Dans le flou artistique », art. cité, p. 234.

<sup>60</sup> Rainer Rochlitz, « Dans le flou artistique », art. cité, p. 235.

<sup>61</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, ouvr. cité, p. 23.

<sup>62</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, ouvr. cité, p. 169.

<sup>63</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, ouvr. cité, p. 170.

Seulement, contrairement au scientifique qui n'a pas à faire montre d'originalité, l'artiste doit surmonter ces problèmes comme *lui seul le peut*.

Terminons avec cette phrase de Rochlitz qui résume fort bien ce que doit incarner une œuvre aboutie : « Il faut que la cohérence soit conquise sur un contenu qui lui résiste, à propos d'une expérience inédite et au moyen d'un langage nouveau<sup>64</sup>. »

### **Regard rétrospectif sur la rationalité esthétique**

Le concept de rationalité esthétique évoque de multiples facettes de notre relation aux œuvres, de leur création jusqu'à leur éventuelle consécration en passant par leur réception. À chacun de ces paliers, Rochlitz attribue une part de rationalité. L'œuvre d'art résulte d'une suite de choix opérés par l'artiste; elle est empreinte d'une part de rationalité du simple fait qu'elle n'est pas le fruit de la seule causalité. Contrairement aux montagnes et aux voitures de collection, elle est « un objet déjà symboliquement structuré<sup>65</sup> ». Elle est investie par la subjectivité de son auteur et organisée de façon à rendre partageable cette singularité même. Quant à la réception de l'œuvre d'art, elle se distingue de la contemplation du beau naturel en cela qu'elle inclut une attente de reconnaissance. Comme l'objet à prétention artistique ne remplit aucune fonction naturelle ou pragmatique, comme il est créé dans le seul but d'être esthétiquement réussi, il requiert le jugement évaluatif favorable d'un public averti afin d'incarner plus qu'une prétention et de mériter le titre d'œuvre d'art. Enfin, pour que la consécration des œuvres d'art ne relève pas du pur arbitraire, pour que nous puissions répondre de manière satisfaisante aux attentes des

---

<sup>64</sup> Rainer Rochlitz, « Logiques et résistances. La modernité comme question », art. cité, p. 275.

<sup>65</sup> Rainer Rochlitz, « Dans le flou artistique », art. cité, p. 211.

artistes, le jugement critique doit être fondé en raison. Il doit absolument être empreint d'une validité intersubjective. Quant à ce qui permet d'atteindre une telle validité, il s'agit de la maîtrise de l'histoire de l'art, d'une fréquentation assidue des œuvres, des débats argumentés permettant de compenser la partialité de toute lecture isolée, de l'utilisation des prédicats esthétiques (car ils revêtent un sens partagé) et, finalement, de l'utilisation de critères d'évaluation balisant les débats critiques. En définitive, ce sont tous ces aspects qui donnent corps au concept de rationalité esthétique de Rochlitz.

### **Le concept de conduite esthétique de Jean-Marie Schaeffer**

Schaeffer s'attache à déceler ce que *tous* les faits esthétiques ont en commun. Comme il croit que ce qui est du ressort de l'esthétique se situe exclusivement du côté de la *contemplation* (et non de la création), il prend à tâche d'explicitier le fonctionnement de la structure intentionnelle de base permettant à tout homme de s'adonner à la délectation esthétique. Il estime qu'en deçà de l'apparente diversité des conduites esthétiques (due aux conditionnements empiriques) se trouve une *structure invariante* qu'il convient de révéler. Cette structure se compose de deux faits intentionnels de base, c'est-à-dire d'une *activité cognitive* et d'une *réaction affective*. Voyons ce qui caractérise chacun de ces deux éléments et tentons d'expliquer comment s'articule leur relation.

#### **Une activité cognitive**

Lorsque nous nous engageons dans une conduite esthétique, nous prêtons attention au monde, nous ajustons nos représentations aux éléments de notre environnement. Ainsi, nous *regardons* une gravure ou un coucher de soleil, nous *écoutons* une symphonie ou le chant des

oiseaux, nous *touchons* une sculpture ou un galet, etc. Contrairement à ce qui se passe dans la relation instrumentale, nous ne tentons pas « d'ajuster le monde à nos désirs<sup>66</sup> » ; nous lui prêtons simplement attention. Selon Schaeffer, la première caractéristique insigne de la relation esthétique est donc qu'elle incarne une *attention cognitive*, une activité de discernement. Cela implique que l'attention esthétique, au même titre que toute attention portée aux choses qui nous environnent, « peut être correcte ou erronée<sup>67</sup> ». En contemplant une œuvre, nous pouvons croire qu'il s'agit d'une peinture abstraite alors qu'il s'agit de la représentation (réaliste) d'une nébuleuse. De même, en contemplant une pluie de perséides, nous pouvons confondre une luciole volant au loin avec une étoile filante. Évidemment, ces erreurs d'identification sont facilement corrigées par « des procédures de validation intersubjective<sup>68</sup> ».

Étant donné que « La fonction originaire et canonique de l'attention cognitive ne réside [...] pas dans son usage esthétique, mais dans son utilité pragmatique<sup>69</sup> », elle ne peut incarner une condition *suffisante* pour qu'il y ait conduite esthétique. Bien qu'elle soit une condition nécessaire, un autre trait distinctif doit donc s'y joindre.

### **Une activité cognitive à finalité hédonique**

Afin qu'une relation cognitive relève de la conduite esthétique, « sa finalité doit résider dans le caractère satisfaisant de cette activité elle-même<sup>70</sup> ». Autrement dit, dans le cadre d'une conduite esthétique, l'attention que nous portons à l'œuvre, au paysage ou à l'objet utilitaire, est

---

<sup>66</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, Paris, PUF, coll. « Les essais du collège international de philosophie », 2000, p. 27.

<sup>67</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 27.

<sup>68</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 27.

<sup>69</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Comment naturaliser l'esthétique et pourquoi? », dans *Grand dictionnaire de la philosophie*, Paris, Larousse - CNRS Éditions, 2002, p. 379.

<sup>70</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Pour une esthétique descriptive », dans *Magazine littéraire*, n° 414, novembre 2002, p. 34.

régulée par le plaisir qu'elle engendre, « l'attention et la réaction appréciative forment [...] une boucle interactive<sup>71</sup> ». Schaeffer utilise diverses expressions pour désigner ce phénomène, tantôt il nous dit que l'attention esthétique est « autotéléologique<sup>72</sup> », tantôt il parle d'un « *feedback* de nature appréciative<sup>73</sup> », « d'autorégulation<sup>74</sup> » ou encore de « boucle interactive<sup>75</sup> ». Toutes ces formules désignent le fait que l'attention esthétique est à *finalité hédonique*. Elle est entreprise pour le plaisir qu'elle est à même de susciter et plus l'activité de discernement s'avère satisfaisante, plus longtemps elle sera reconduite. C'est ce lien causal entre l'attention et l'appréciation qui fait la spécificité de la conduite esthétique et qui permet de la distinguer des autres relations cognitives au monde.

Supposons qu'un ami nous invite à contempler son tableau et que nous le trouvions inintéressant, plutôt que de nous absorber dans une activité attentionnelle soutenue, nous risquons de nous détourner dudit tableau et de bredouiller quelques formules convenues. Ce faisant, nous nous sommes bel et bien engagée dans une conduite esthétique, car c'est précisément « la dissatisfaction inhérente à l'expérience visuelle<sup>76</sup> » qui nous a incitée à détourner notre attention. Selon Schaeffer, du moment où un sentiment de plaisir *ou* de déplaisir est induit par une attention cognitive n'ayant aucune autre visée que la satisfaction qu'elle est à même de générer, il s'agit d'une conduite esthétique. Naturellement, lorsque nous sommes dissatisfaits, la conduite esthétique tourne court, mais il n'en reste pas moins qu'il s'agit bien d'une conduite esthétique

---

<sup>71</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Comment naturaliser l'esthétique et pourquoi? », art. cité, p. 379.

<sup>72</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 22.

<sup>73</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Pour une esthétique descriptive », art. cité, p. 35.

<sup>74</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Comment naturaliser l'esthétique et pourquoi? », art. cité, p. 379.

<sup>75</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Comment naturaliser l'esthétique et pourquoi? », art. cité, p. 379.

<sup>76</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « NRF Essais », 1996, p. 159.



(ratée). En fait, « la dissatisfaction fonctionne comme une sanction négative<sup>77</sup> ». Alors que nous nous engageons dans une conduite esthétique afin d'y prendre plaisir, nous y rencontrons le désagrément, déçue, nous interrompons abruptement l'activité attentionnelle. Schaeffer en déduit que « L'appréciation esthétique doit [...] être replacée dans le cadre de la distinction éthologique plus générale entre appétence et répulsion, ne serait-ce que pour pouvoir rendre compte du caractère quasi "viscéral" de bien des réactions esthétiques<sup>78</sup> ».

Il importe de préciser que, bien que le plaisir soit ce qui permet la reconduction de l'attention esthétique, l'objet de cette attention n'a pas à être « plaisant ». Il est tout à fait possible de vivre une expérience esthétique satisfaisante devant une œuvre de Rembrandt représentant un bœuf écorché. Le contenu représentationnel de l'objet au centre de notre conduite peut fort bien être dysphorique sans que notre satisfaction en pâtisse, à vrai dire, « on le sait depuis la *Poétique* d'Aristote<sup>79</sup> ».

Par ailleurs, bien que l'activité cognitive au cœur de la conduite esthétique soit autotéléologique (c'est-à-dire qu'elle est régulée par la seule satisfaction qu'elle induit), cela n'implique pas que la conduite esthétique elle-même soit inapte à remplir des fonctions extrinsèques. À ce sujet, Schaeffer indique que « L'analyse sociohistorique montre tout au contraire que dans beaucoup de contextes (par exemple rituels ou politiques) l'attitude esthétique est enchâssée dans d'autres conduites par rapport auxquelles elle *est* fonctionnelle<sup>80</sup> ». Agenouillé dans une cathédrale, le croyant peut se délecter du décor fastueux tout en adressant ses prières à

---

<sup>77</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 167.

<sup>78</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 167.

<sup>79</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Pour une esthétique descriptive », art. cité, p. 35.

<sup>80</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Pour une esthétique descriptive », art. cité, p. 35.

Dieu. Cette ambiance a été conçue afin de susciter des expériences esthétiques satisfaisantes et ces dernières ne sont pas gratuites; elles contribuent à induire l'idée de la magnificence de Dieu chez le croyant. Si la conduite esthétique du croyant est ici dotée d'une fonction (mettre en relation la créature et son Créateur), l'activité cognitive se déroulant en son cadre est autotéléologique, c'est-à-dire qu'elle ne vise pas à régler un quelconque problème logique, à décrire ou comprendre un état de choses, mais uniquement à être satisfaisante.

Bien entendu, la satisfaction induite par l'activité attentionnelle peut emprunter des formes et des modalités diverses selon les objets qui l'engendrent, les « tempéraments individuels et [les] dressages sociaux et culturels<sup>81</sup> ». Seulement, en deçà de ces variations superficielles, une structure attentionnelle invariante est présente. *La conduite esthétique est toujours une activité cognitive régulée par son indice de satisfaction interne*. Il s'agit d'une conduite anthropologique résultant « de la conjonction de deux structures mentales de base (la relation cognitive et le calcul hédoniste)<sup>82</sup> » et, selon Schaeffer, cela nous permet de penser « qu'elle remplit une fonction constante et stable dans l'économie mentale de l'être humain<sup>83</sup> ».

### **Une activité cognitive ordinaire**

L'activité cognitive présente au sein de toute conduite esthétique n'a pas de statut particulier qui la distinguerait ou l'opposerait aux autres activités cognitives. Certes, elle se distingue de l'investigation scientifique, mais toutes nos activités cognitives quotidiennes s'en distinguent aussi. Dans le cadre de l'investigation « savante », l'activité cognitive « suit un

---

<sup>81</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 19.

<sup>82</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Comment naturaliser l'esthétique et pourquoi? », art. cité, p. 379.

<sup>83</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Comment naturaliser l'esthétique et pourquoi? », art. cité, p. 379.

mouvement d'abstraction<sup>84</sup> ». Nous partons de nos perceptions pour aller « vers des concepts génériques qui seuls permettent de situer le particulier dans le réseau de nos connaissances explicites<sup>85</sup> ». En revanche, l'activité cognitive présente dans le cadre d'une conduite esthétique, au même titre que nos activités cognitives quotidiennes, est associative. Plutôt que de suivre un mouvement d'abstraction (généralisant ou particularisant), elle suit un mouvement horizontal, « le réseau visuel, le réseau auditif et le réseau imaginatif sont tous parcourus associativement sur leur propre niveau<sup>86</sup> ».

Prenons le cas d'un entomologiste ayant pour tâche de répertorier les espèces de coléoptères vivant dans une région donnée. Pour chaque insecte rencontré, il commence par déterminer si oui ou non il s'agit d'un coléoptère. Ensuite, s'il s'agit bel et bien d'un coléoptère, il détermine à quel sous-ordre il appartient, puis, si possible, à quelles famille et sous-famille. La relation cognitive (savante) que l'entomologiste entretient à l'égard de ces spécimens suit un mouvement d'abstraction (particularisant). À chaque nouvelle identification (de l'ordre, au sous-ordre, à la famille...), il n'a plus à se préoccuper des « niveaux » précédents. Supposons qu'à la suite de sa journée de labeur éreintante, notre entomologiste décide de prendre un verre sur son balcon et qu'il croise du regard un coléoptère. Son regard vagabonde sur la carapace colorée, il apprécie la richesse de ses ornements, la finesse de sa texture, l'intensité de son lustre. Il prend plaisir à se représenter cette étrange créature, si menue et pourtant tellement complexe... Ici, l'activité cognitive est associative, elle ne suit aucun mouvement d'abstraction. Le but de notre entomologiste n'est pas d'en finir rapidement avec une expérience visuelle afin de classer un

---

<sup>84</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 164.

<sup>85</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 165.

<sup>86</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 165.

phénomène, mais bien de *relancer* cette expérience en raison de la satisfaction qui en découle. Il s'agit d'une activité cognitive menée dans le cadre d'une conduite esthétique.

Si « l'attention "banale" au monde est, pour la plus grande part, une attention à direction associative du même type que l'attention que nous exerçons dans le cadre de la conduite esthétique<sup>87</sup> », il nous faut conclure « que la spécificité de la conduite esthétique ne réside pas dans sa relation aux choses, qui est cognitive, mais dans la fonctionnalité de cette relation<sup>88</sup> ». Ce n'est donc pas l'activité cognitive comme telle qui fait le propre de la conduite esthétique, mais sa *finalité*, qui, nous l'avons déjà répété à satiété, est une finalité hédonique. Au sein de la conduite esthétique, « l'activité cognitive devient le support d'une (dis) satisfaction immanente<sup>89</sup> ».

### Un plaisir comme les autres

Bien que tous les plaisirs ne se manifestent pas de façon similaire, selon Schaeffer, « ils ont trop de traits en commun pour qu'il soit possible de les opposer radicalement : nous les recherchons pour eux-mêmes; ils résident dans un état de bien-être, et nous essayons de nous maintenir dans cet état aussi longtemps que possible<sup>90</sup> ». En ce sens, Kant se méprend lorsqu'il fait du caractère désintéressé du plaisir « esthétique » une spécificité pouvant le distinguer des autres plaisirs. Suivant Georges Santanaya, Schaeffer affirme que « tout plaisir est désintéressé, puisqu'il est recherché pour lui-même et tend à se maintenir. À l'inverse, toute *recherche* de plaisir est également intéressée : l'esthète à la recherche d'un tableau sublime n'est pas moins

<sup>87</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 167.

<sup>88</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 167.

<sup>89</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 184.

<sup>90</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Plaisir et jugement », dans *L'art sans compas. Redéfinitions de l'esthétique*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Procope », 1992, p. 27.

intéressé que le fétichiste à la recherche d'un pied<sup>91</sup> ». Ainsi, *tout plaisir est désintéressé, mais implique une relation intéressée à l'objet ou à l'état de choses l'engendrant*. Nous apprêtant à acheter un disque du compositeur Arvo Pärt, nous présageons de la satisfaction qui découlera de son écoute. Dans le passé, nous avons été séduite par certaines de ses pièces et nous espérons que le charme opérera de nouveau. Notre relation à cet album est éminemment intéressée : nous le désirons en vertu de la satisfaction que nous croyons qu'il nous procurera.

Par ailleurs, le fait de convoiter l'album, comme le fait d'être satisfait ou non par son écoute, implique une dimension volitive *irréductible* à l'activité cognitive. C'est qu'il ne suffit pas de savoir que l'album consiste en un quatuor à cordes qui exécute quatre pièces d'inspiration minimaliste en sol majeur, pour le désirer ni pour être contenté par son écoute. Comme l'explique Schaeffer, « Le fait que *p*, ou encore le fait qu'un objet *x* possède telles ou telles propriétés *p*, n'est jamais à lui seul une raison suffisante pour désirer *p*, mais présuppose l'intervention d'un ensemble de dispositions volitives *causalement irréductibles* à la croyance que *p*<sup>92</sup> ». Cet « ensemble de dispositions volitives » agit souterrainement, il agit en deçà de tout état attentionnel. Notre goût se soustrait à notre volonté, il s'impose à nous « et pour une grande part les facteurs causaux pertinents [nous] échappent, sans doute parce que, contrairement à une fable optimiste, nous ne nous faisons jamais nous-mêmes<sup>93</sup> ».

Comme la conduite esthétique se définit par une activité cognitive régulée par son indice de (dis)satisfaction, et comme la (dis)satisfaction implique toujours « une causalité volitive irréductible aux croyances concernant l'objet (esthétique) et fondée ultimement dans des états

<sup>91</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Plaisir et jugement », art. cité, p. 35.

<sup>92</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 171.

<sup>93</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 172.

non intentionnels, alors l'appréciation esthétique comporte un aspect irréductiblement subjectif<sup>94</sup> ». La conduite esthétique, au même titre que toute conduite relevant de l'appréciation ou de l'évaluation, est *intéressée* et « ancrée ultimement dans l'économie de nos désirs<sup>95</sup> ».

Si, à l'instar de tous les plaisirs, le plaisir « esthétique » implique une relation intéressée à l'état de choses pouvant l'engendrer, n'y a-t-il rien qui réalise sa spécificité? En fait, il possède bel et bien un trait distinctif. Seulement, plutôt que d'être intrinsèque au plaisir, cette particularité loge dans son support, c'est-à-dire dans la *représentation* de l'objet. Schaeffer s'accorde donc avec Kant pour affirmer qu'un plaisir « esthétique » est un « plaisir provoqué par une activité représentationnelle exercée sur un objet (produit humain ou objet naturel)<sup>96</sup> ». Il ne découle pas de la possession de l'objet, de son utilisation pragmatique ou du décryptage objectif de ses propriétés. Dans le cadre de la conduite esthétique, nous accordons notre attention à l'objet en vertu du plaisir découlant de cette attention même. Voilà l'unique trait distinctif du plaisir esthétique : *il est pris à l'activité représentationnelle* et cette dernière peut, bien entendu, s'exercer sur n'importe quel objet ou état de choses. Suivant Schaeffer, « il y a une esthétique de la cuisine, comme il y a une esthétique érotique<sup>97</sup> ».

Précédemment, nous avons vu que la conduite esthétique ne comprenait pas d'activité cognitive « spéciale » s'opposant aux activités cognitives quotidiennes. Maintenant, nous pouvons ajouter qu'elle ne comporte aucun plaisir singulier qui s'opposerait aux autres plaisirs. Si le seul trait distinctif de l'activité cognitive se déroulant dans le cadre d'une conduite

---

<sup>94</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 170-171.

<sup>95</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 29.

<sup>96</sup> Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. 379.

<sup>97</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Plaisir et jugement », art. cité, p. 34.

esthétique est qu'elle n'est entreprise qu'en vertu du plaisir qu'elle est à même de générer, le seul trait distinctif du plaisir « esthétique » est qu'il découle d'une activité cognitive à finalité hédonique.

### **La conduite esthétique : une conduite anthropologique**

La conduite esthétique est engendrée par une activité cognitive régulée par une réaction affective, elle découle donc de l'union de « deux faits intentionnels de base<sup>98</sup> ». Cela incite Schaeffer à envisager la conduite esthétique tel un fait humain transculturel, telle une *conduite anthropologique* que tout homme, abstraction faite de la culture d'origine, de l'époque, du niveau d'éducation et des expériences vécues, peut adopter. Différentes données empiriques valident cette hypothèse. Par exemple, « l'étude transculturelle des conduites découvre qu'indépendamment de l'existence ou non d'une réflexion esthétique consciente, toutes les cultures connaissent des conduites esthétiques, même si les objets ou les événements sur lesquels elles portent sont fort variables d'une culture à l'autre<sup>99</sup> ». Même nos ancêtres de la préhistoire auraient été enclins à s'engager dans des conduites esthétiques. « Leroi-Gourhan rapporte ainsi que dans la grotte de l'Hyène à Arcy-sur-Cure (Yonne), il a découvert “une série d'objets de curiosité, ramassés par les habitants de la grotte de l'Hyène au cours de leurs déplacements”<sup>100</sup> ». Il est légitime de supposer que ces objets naturels, dénués de fonctions pratiques, ont été conservés par nos ancêtres parce qu'ils plaisaient à la vue.

Non seulement les hommes, depuis fort longtemps et indépendamment de leur culture d'origine, s'engagent dans des conduites esthétiques, mais, selon Schaeffer, « Il n'est même pas

<sup>98</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Comment naturaliser l'esthétique et pourquoi? », art. cité, p. 380.

<sup>99</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Comment naturaliser l'esthétique et pourquoi? », art. cité, p. 380.

<sup>100</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 140.

certain que l'humanité soit la seule espèce qui s'adonne à des conduites esthétiques<sup>101</sup> ». Par exemple, l'oiseau paradisiaire mâle « après avoir construit le nid, y ajoute une sorte de plate-forme sur laquelle il dispose toutes sortes d'objets naturels, tels des os blanchis, des carapaces et des coquilles, qu'il présente ensuite un à un à la femelle, cela afin de la séduire<sup>102</sup> ». Évidemment, le but du paradisiaire est d'ordre sexuel, il espère s'accoupler avec la femelle. Il n'en reste pas moins qu'il s'est affairé à choisir et disposer des objets n'ayant d'autre but que de réjouir le regard (il ne faut pas confondre le but de l'oiseau - de nature sexuelle - et la finalité des objets sélectionnés - de nature esthétique).

Si le mâle semble ici s'engager dans un « processus de création », la femelle semble s'engager dans une conduite esthétique et il appert qu'effectivement, chez de nombreuses espèces, la femelle procède au choix de son partenaire sexuel par le biais d'une conduite esthétique. « Tel est le cas, entre autres, du chant des oiseaux<sup>103</sup> ». Bien entendu, la majorité des conduites esthétiques humaines n'ont rien à voir avec la sélection sexuelle. Seulement, bien qu'il n'y ait pas d'homologie *fonctionnelle* à déceler entre conduites esthétiques humaines et « conduites esthétiques animales », selon Schaeffer, il y a bel et bien présence d'une homologie *structurelle*. En ce sens, l'éthologie animale et la biologie évolutive nous donnent des indices fort pertinents quant à la genèse de la conduite esthétique.

À la suite de ces quelques observations, il devient licite de penser que la conduite esthétique est une conduite anthropologique dont l'origine s'explique par « une base génétique

---

<sup>101</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 138.

<sup>102</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 139.

<sup>103</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Comment naturaliser l'esthétique et pourquoi? », art. cité, p. 380.



commune<sup>104</sup> » plutôt que par « l'autoreproduction culturelle<sup>105</sup> ». Son origine ne résiderait pas « dans le domaine des représentations humaines consciemment élaborées et transmises par “contagion”, mimétisme ou apprentissage guidé, mais dans une disposition mentale plus “générale”<sup>106</sup> ». Schaeffer estime que l'aptitude qu'ont les hommes de s'engager dans des conduites esthétiques repose « sur une donnée génétique, à savoir le fait que le cerveau humain est capable de procéder à une activation neurogène [d'origine nerveuse] de l'attention cognitive régulée par son indice de satisfaction interne<sup>107</sup> ». D'ailleurs, des études de neurologie « ont établi l'existence de connexions neurales directes entre les systèmes de traitement de l'information et le centre du plaisir/déplaisir<sup>108</sup> ». Quant à elle, l'éthologie humaine nous permet de postuler l'existence d'une « préprogrammation génétique de certaines [de nos] réactions esthétiques<sup>109</sup> ». Elle a démontré que « certains objets esthétiques sont des constantes humaines<sup>110</sup> ». Par exemple, « dans les cultures les plus diverses, l'être humain adopte spontanément une attitude esthétique lorsqu'il se trouve confronté à des fleurs<sup>111</sup> ».

Il importe de préciser que l'hypothèse d'un fondement biologique de la conduite esthétique n'est pas incompatible avec la diversité des conduites et des objets qu'elles investissent. *Ce n'est pas parce qu'une aptitude repose sur un « socle génétique » qu'elle doit se manifester de façon homogène en tout temps et en tous lieux.* Ce que Schaeffer soutient, c'est que la conduite esthétique consiste en une activité cognitive régulée par son indice de satisfaction

---

<sup>104</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 39.

<sup>105</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 38.

<sup>106</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 38-39.

<sup>107</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 40.

<sup>108</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Comment naturaliser l'esthétique et pourquoi? », art. cité, p. 380.

<sup>109</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 24.

<sup>110</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Comment naturaliser l'esthétique et pourquoi? », art. cité, p. 380.

<sup>111</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 23.

interne et que cette capacité est ancrée dans la nature biologique de l'homme. Dans les faits, les conduites peuvent être enchâssées dans toutes sortes de contextes de natures artistique, rituelle, politique, pédagogique, etc., qui leur octroient des fonctionnalités diverses. De même, le niveau de complexité des conduites esthétiques est fort variable.

Quant à la question d'une éventuelle « préprogrammation » de nos réactions esthétiques, elle implique simplement que certaines catégories d'objet seraient plus promptes que d'autres à éveiller une attitude esthétique *spontanée* (avant tout « dressage » culturel) chez l'homme. Prenons le cas de la pythophilie (l'amour des plantes), bien que des études démontrent qu'elle est universelle, il s'avère que le type de fleur privilégié par chaque culture varie. Selon Schaeffer, il est évident que le contexte culturel et historique, tout comme notre vécu personnel, influence nos conduites esthétiques quant à leur fréquence, leur éventuelle fonctionnalité, leur niveau de complexité et leur objet, mais il y a quelque chose qui ne varie pas : dans *tous* les cas, il est question d'une activité cognitive régulée par son indice de satisfaction interne.

### **Les « objets » de la conduite esthétique**

Nous l'avons vu précédemment, Schaeffer insiste grandement sur le fait que la conduite esthétique ne saurait être définie par les objets sur lesquels elle porte. N'étant rien d'autre qu'une attention portée au monde régulée par le plaisir qu'elle engendre, *tout* est à même d'incarner le point focal d'une conduite esthétique : une œuvre, un insecte, un avion, etc. Puritanisme mis à part, il ne voit aucune raison d'exclure certaines catégories d'objets de la liste des candidats pouvant être au centre d'une conduite esthétique. Il n'y a pas que la contemplation des œuvres

d'art (« qui est après tout une conduite que nous acquérons assez tardivement dans notre vie<sup>112</sup> »), il y a la contemplation de tout ce qui s'offre à notre regard.

De même, il n'y a pas que l'expérience visuelle, il y a l'ouïe, l'odorat, le gustatif, car *tous* nos sens font partie intégrante de notre « outillage cognitif ». D'ailleurs, « de tous nos organes de sens, l'appareil gustatif est sans doute celui dont l'activation esthétique est la plus constante<sup>113</sup> ». Nous mangeons rarement dans le seul but de nous nourrir. En général, nous souhaitons surtout déguster des mets qui ont bon goût. De plus, « l'appréciation gustative positive ou négative – qui n'a qu'un lien contingent avec la qualité nutritive de l'aliment ingéré [...] – absorbe notre attention de manière très intense<sup>114</sup> ». C'est sans doute pour cette raison que le vocabulaire utilisé en esthétique est parsemé de termes ayant trait au gustatif. Si, en Occident, nous parlons de « bon goût », de « mauvais goût » et de « jugement de goût », Schaeffer indique « [qu'] un des concepts centraux de l'esthétique chinoise, la *fadeur*, est aussi un concept gustatif<sup>115</sup> ».

Que la conduite esthétique ne se limite à aucun type d'objet particulier ne signifie pas que les propriétés de l'objet « esthétique » soient sans importance. La conduite esthétique implique une activité cognitive, une activité de discernement portant, bien entendu, sur les propriétés de l'objet. En ce sens, nous l'avons déjà noté, l'attention esthétique est amendable. Comme toute attention portée au monde, *elle peut comporter des erreurs d'identification*, lesquelles peuvent être corrigées par autrui (« Tu fais erreur, il ne s'agit pas d'une toile hyperréaliste, mais bien d'un montage photo. »). Comme Schaeffer le souligne, « dans la relation esthétique *toutes* les façons de

<sup>112</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 129.

<sup>113</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 130.

<sup>114</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 130.

<sup>115</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 129.

voir un objet ne peuvent pas être également “correctes” : admettre la thèse contraire reviendrait à déposséder l’objet de toute identité<sup>116</sup> ».

De telles contraintes cognitives ne sont pas exclusives au domaine des arts. Dans le registre du beau naturel, des erreurs d’identification sont aussi possibles et elles peuvent influencer le déroulement de notre conduite esthétique. Par exemple, « la ligne d’horizon n’aura pas la même “coloration” perceptuelle selon que nous croyons être au bord d’un lac ou face à l’océan, devant une étendue fermée sur elle-même ou aux frontières d’un espace ouvert<sup>117</sup> ». Bien entendu, les contraintes sont moins prégnantes dans ce domaine, car elles relèvent de « l’identification chosique élémentaire<sup>118</sup> ». Les erreurs d’identification y sont souvent dues à de simples illusions perceptuelles qui sont rapidement corrigées (« Mais non, il ne s’agit pas d’une crevasse. Ce n’est que l’ombre de cette branche toute tordue. »).

En revanche, comme « les artefacts et les œuvres d’art à statut sémiotique [...] possèdent une identité stratifiée<sup>119</sup> » présentant un plus haut degré de complexité que les objets naturels, ils sont davantage susceptibles d’identifications fautives. En contemplant une œuvre de Gaetano Gandolfi (1734-1802), nous pouvons nous tromper au niveau de l’identification du support (« Est-ce une toile, une gravure, une photographie? »), nous pouvons nous méprendre quant à ce qui est représenté (« Cette femme est-elle dans le brouillard ou dans les nuages? »), enfin, nous pouvons omettre d’identifier cette représentation d’une femme tenant une balance à la main comme étant l’allégorie de la justice. Par ailleurs, qu’elles surgissent dans le cadre de notre

<sup>116</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l’art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 333.

<sup>117</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l’art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 335.

<sup>118</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l’art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 335.

<sup>119</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l’art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 335.

relation au beau naturel ou aux œuvres d'art, ces erreurs d'identification n'ont pas à être banalisées, car « *tout* objet esthétique, c'est-à-dire tout objet scruté dans le cadre d'une conduite esthétique, possède une identité native, et cette identité est pertinente pour la relation esthétique puisque celle-ci est une variante de la relation cognitive<sup>120</sup> ».

Certaines pratiques relèvent du « goût acquis » en ce qu'elles requièrent de longs apprentissages avant d'être à même de susciter le plaisir de l'amateur. En ce registre, « la cérémonie du thé ou la calligraphie font bâiller d'ennui le néophyte; certaines formes récentes des arts plastiques en Occident, par exemple l'art conceptuel, se trouvent dans une situation apparentée<sup>121</sup> ». Quant à déterminer lequel du plaisir esthétique « spontané » ou du plaisir esthétique lié à l'apprentissage est le plus intense, Schaeffer ne se prononce pas. Ce qui est certain, c'est que « si le plaisir esthétique est un plaisir pris à une activité représentationnelle cultivée pour elle-même, alors la différenciation conceptuelle de cette activité ne peut qu'enrichir le plaisir, puisqu'elle est responsable de sa complexité<sup>122</sup> ». Cette « complexité » pouvant découler de l'apprentissage d'une pratique instituée, comme de l'inventivité d'un sujet contemplant une fleur de poirier<sup>123</sup>.

En effet, il importe de ne pas confondre l'éventuelle complexité intellectuelle d'une conduite avec la complexité induite par la « codification » d'une pratique. S'il est vrai que le risque d'erreur d'identification dans le cadre d'une conduite esthétique portant sur le beau naturel

<sup>120</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 336.

<sup>121</sup> Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, ouvr. cité, p. 378.

<sup>122</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Plaisir et jugement », art. cité, p. 39.

<sup>123</sup> Au sujet de l'éventuelle complexité d'une conduite esthétique portant sur le beau naturel, voir le témoignage de Sei Shônagon à propos d'une fleur de poirier ainsi que l'analyse que Schaeffer en fait dans Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 182-184.

est mineur, la complexité intellectuelle, elle, n'y est « pas nécessairement moindre<sup>124</sup> ». La contemplation du beau naturel « ne saurait être réduite à la réception de purs stimuli visuels ou auditifs<sup>125</sup> ». Les objets naturels, au même titre que les œuvres d'art, peuvent être au centre d'une interprétation *riche, complexe et inventive*, car la spécificité de la conduite esthétique réside précisément dans le fait qu'elle reconduit une activité cognitive en vertu du plaisir qui en découle. Que cette activité cognitive porte sur un sentier longeant une falaise ou sur un spectacle de danse moderne, nous aurons donc tendance à prolonger l'exercice interprétatif (s'il s'avère plaisant) le plus longtemps possible.

### **Regard rétrospectif sur la conduite esthétique**

S'engager dans une conduite esthétique, c'est se plonger dans une activité cognitive régulée par son indice de satisfaction interne. Le seul trait distinctif de cette activité cognitive réside dans sa finalité hédonique, dans son caractère autotéléologique. Quant à la spécificité du plaisir « esthétique », elle loge dans son support, c'est-à-dire dans l'activité représentationnelle. C'est *uniquement* ce lien causal entre activité de discernement et satisfaction qui incarne l'identité de la conduite esthétique. Aucune faculté « spéciale » n'y intervient, seuls deux faits intentionnels de base s'y joignent. Pour cette raison, Schaeffer croit que la conduite esthétique est une conduite anthropologique reposant sur un socle génétique et plusieurs études viennent corroborer cette thèse.

Rappelons quelques-unes des conclusions qu'il tire de cet état de fait. Premièrement, en regard du rôle décisif qu'y joue la (dis)satisfaction, il conclut que la conduite esthétique est

<sup>124</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 182.

<sup>125</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 182.

subjective. Cette dernière, au même titre que toute conduite relevant de l'appréciation ou de l'évaluation, est intéressée et « ancrée ultimement dans l'économie de nos désirs<sup>126</sup> ». Deuxièmement, n'importe quel état de choses pouvant incarner le point focal d'une attention régulée par son indice de satisfaction, il en déduit que le champ des « objets esthétiques » est illimité. Troisièmement, comme l'attention esthétique (à la manière de toute attention portée sur le monde) a affaire à un objet « réel » et comme c'est de la représentation des propriétés natives de cet objet que nous tirons plaisir, Schaeffer en conclut que tous les attributs de l'« objet esthétique » sont importants. Quatrièmement, du fait que, dans la conduite esthétique, une « boucle interactive » joint l'activité cognitive et le plaisir, il en déduit que « la différenciation conceptuelle de cette activité ne peut qu'enrichir le plaisir, puisqu'elle est responsable de sa complexité<sup>127</sup> ».

Enfin, Schaeffer estime que l'analyse naturaliste des conduites esthétiques « permet d'échapper à une fausse alternative, celle qu'exprime la disjonction “relativité culturelle *ou* universalité”<sup>128</sup> ». Dorénavant, il nous faut affirmer : « universalité biologique et *par conséquent* relativité culturelle<sup>129</sup> ». C'est que les faits mentaux sont des traits biologiques qui se caractérisent précisément par leur plasticité. Que la conduite esthétique repose sur un socle génétiquement fixé induit la permanence d'une structure intentionnelle de base, mais ne décide en rien de la manière dont les conduites se réaliseront effectivement. Nous pouvons faire le parallèle avec la compétence linguistique. Il a été prouvé qu'elle « met en œuvre des processus génétiquement fixés; pourtant, la langue dont le bébé fera sa langue maternelle sera celle dans laquelle il

<sup>126</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 29.

<sup>127</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Plaisir et jugement », art. cité, p. 39.

<sup>128</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Comment naturaliser l'esthétique et pourquoi? », art. cité, p. 380.

<sup>129</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Comment naturaliser l'esthétique et pourquoi? », art. cité, p. 380.

baignera au moment de l'activation endogène de cette compétence<sup>130</sup> ». Le « socle génétique » est donc ce qui *permet* à l'humain de parler une langue (quelle qu'elle soit) et de s'engager dans une conduite esthétique (quelle qu'elle soit), mais ce sont des conditionnements empiriques qui *déterminent* quelles seront la langue et les pratiques esthétiques effectives de chacun. Ces conditionnements influencent les conduites esthétiques quant à leur fréquence, leurs objets, leur complexité et leurs éventuelles fonctionnalités.

---

<sup>130</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Comment naturaliser l'esthétique et pourquoi? », art. cité, p. 381.



## CHAPITRE IV

### LE TITRE D'ŒUVRE D'ART

#### Rochlitz et l'évaluation

##### Le titre d'œuvre d'art se mérite

Rappelons que, selon Rochlitz, le caractère artistique, loin d'incarner un simple aspect factuel qui serait « axiologiquement neutre<sup>1</sup> », porte en lui une dimension *évaluative*. Ainsi qu'il l'affirme, « L'œuvre d'art n'est *homologuée* qu'au terme d'un processus par suite duquel l'objet acquiert le statut public d'œuvre<sup>2</sup> ». Autrement dit, le titre d'œuvre d'art se mérite et il est tout sauf accessoire, car il est en mesure de faire atteindre à son être l'objet à prétention artistique qui, sans lui, ne reste qu'une simple ambition. C'est « [qu'] aucun objet n'est “ontologiquement” une œuvre d'art à moins de se soumettre aux règles intersubjectives de la prétention et de la reconnaissance selon des critères “esthétiques”<sup>3</sup> ». Si l'objet à prétention artistique qui ne fut jamais présenté publiquement reste à l'état embryonnaire d'aspirant, celui auquel nous refusons le titre d'œuvre d'art en raison de son insuffisance n'incarne qu'une tentative ayant avorté. En fait, l'objet qui « est radicalement insatisfaisant du point de vue esthétique – tout en continuant à être l'objet d'une perception “esthétique” – cesse par là même d'être une œuvre d'art<sup>4</sup> ». Seul compte comme œuvre d'art l'objet qui obtient la faveur d'un public « averti » dont le jugement compétent « implique une évaluation de la pertinence ou de la “réussite” et de l'originalité<sup>5</sup> ».

---

<sup>1</sup> Rainer Rochlitz, « Le critiquable en esthétique », dans *L'esthétique des philosophes*, Paris, Éditions Dis Voir, coll. « Les rencontres Place Publique », 1995, p. 36.

<sup>2</sup> Rainer Rochlitz, « D'un subjectivisme en esthétique », dans *Critique*, Paris, vol. 53, n° 605, 1997, p. 718.

<sup>3</sup> Rainer Rochlitz, « Le critiquable en esthétique », art. cité, p. 40.

<sup>4</sup> Rainer Rochlitz, « Dans le flou artistique », *L'art sans compas. Redéfinitions de l'esthétique*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Procope », 1992, p. 230.

<sup>5</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention : Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Éditions Gallimard, « NRF Essais », 1994, p. 131.

## L'absence d'évaluation équivaut à l'absence d'œuvre d'art

Comme la dimension proprement *artistique* d'un objet ne va pas sans une *évaluation positive*, Rochlitz en déduit qu'une réception absoute d'évaluation n'est pas à même de rencontrer l'œuvre dans l'objet. À son avis, décrire une œuvre tout en se gardant de l'évaluer, c'est n'atteindre que son *substrat matériel*, son « objet d'immanence » (Genette). Il importe de « distinguer entre le support de l'œuvre, descriptible comme n'importe quel objet ou événement physique ou textuel, et l'œuvre comme structure symbolique et prétention à une validité susceptible de reconnaissance par l'expérience et la critique<sup>6</sup> ». Bien que l'œuvre loge au sein d'un « habitacle objectal », elle ne se réduit donc pas à n'être qu'un simple objet. Il s'agit d'une « articulation symbolique<sup>7</sup> », d'une « empreinte subjective<sup>8</sup> » qui se greffe sur un support matériel. Seule une réception incluant l'évaluation et l'interprétation est à même « de réveiller l'objet artistique de son sommeil matériel<sup>9</sup> ». *Selon que nous adoptons un regard descriptif ou une attention évaluative, nous atteignons un objet différent*. Tantôt, nous manquons l'œuvre et nous en restons au niveau de son habitacle. Tantôt, le simple objet disparaît et laisse place à une œuvre véhiculant sens et interpellant reconnaissance.

Rochlitz estime que les analyses descriptives du type de la poétique, de l'iconologie ou de la musicologie s'avèrent incapables de circonscrire le caractère artistique des œuvres d'art, car ces dernières ne demandent pas à être *décrites*, mais à être *comprises*. D'après lui, *comprendre une œuvre, c'est l'évaluer*. C'est comprendre ce qui « la rend intéressante et valide en tant

<sup>6</sup> Rainer Rochlitz, « Le critiquable en esthétique », art. cité, p. 37.

<sup>7</sup> Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « NRF Essais », 1998, p. 80.

<sup>8</sup> Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, ouvr. cité, p. 80.

<sup>9</sup> Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, ouvr. cité, p. 49.

qu'œuvre<sup>10</sup> ». Afin de saisir l'intérêt d'une œuvre, il faut tisser des liens entre les éléments qui la constituent, il faut tenter de comprendre leur raison d'être, leur rôle dans l'ensemble et la manière dont ils s'influencent mutuellement. Dès la première hésitation, la compréhension se transforme en interprétation. Nous devons formuler une hypothèse directrice pour poursuivre notre « lecture » de l'œuvre. Ce « choix herméneutique<sup>11</sup> » est teinté de considérations à caractère évaluatif. En fait, « Dès la première rencontre d'une œuvre, dès nos premières impressions, l'évaluation intervient à titre d'hypothèse directrice<sup>12</sup> » et selon que nous envisageons l'œuvre comme une réussite ou un échec, « notre description sera guidée par des principes différents quant à la cohérence et quant aux enjeux<sup>13</sup> ».

Comportant toujours une anticipation de sens teintée d'évaluation, la compréhension d'une œuvre d'art est évidemment subjective, partielle et, pour cette raison, discutable. Toutefois, il importe de ne pas confondre *la subjectivité* et *l'idiosyncrasie*, car notre compréhension doit reposer sur des *raisons*, sur des arguments que nous pouvons échanger avec d'autres récepteurs. En ce sens, une lecture peut venir en corriger une autre. Supposons que, dès le premier regard, une œuvre ne nous inspire qu'un profond désintérêt, il y a de fortes chances que nous la parcourions rapidement. Ignorant le détail, nous jugerons de son échec en nous rapportant à quelques caractéristiques d'ensemble. Un autre récepteur, dont le jugement est favorable à l'œuvre, peut nous amener à la lire autrement, à interpréter différemment la relation entre chacun de ses éléments. Il est possible que cette nouvelle lecture nous amène à modifier notre évaluation.

---

<sup>10</sup> Rainer Rochlitz, « Arguments esthétiques », dans *Définitions de la culture visuelle III. Art et philosophie*, Musée d'art contemporain de Montréal, coll. « Conférences colloques », 1998, p. 147.

<sup>11</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, ouvr. cité, p. 136.

<sup>12</sup> Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, ouvr. cité, p. 223.

<sup>13</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, ouvr. cité, p. 138.

Si tel n'est pas le cas, nous devons tout au moins trouver des raisons justifiant à la fois notre lecture et notre évaluation négative. Nous ne pourrions en rester à notre vague sentiment d'indifférence, nous devons approfondir notre interprétation.

En définitive, Rochlitz est persuadé que la simple description des propriétés objectales de l'œuvre ne saurait représenter le lieu où la diversité des lectures se résorbe en une seule et même compréhension adéquate. Cette description n'atteint pas l'œuvre, car elle nie son articulation, son empreinte subjective, sa « pensée ». Elle objective ce qui requiert l'interprétation et l'évaluation. *La compréhension adéquate d'une œuvre n'émane donc pas de ce regard objectif qui ne risque rien, mais bien de la rencontre argumentée d'une multiplicité de lectures.*

## Schaeffer et la description

### Le concept d'« œuvre d'art » est absous d'évaluation

Selon Schaeffer, la notion d'œuvre d'art ne comporte aucune dimension évaluative. Du moment où nous la transformons en une espèce de titre honorifique, « elle perd toute utilité descriptive<sup>14</sup> ». En fait, le statut d'œuvre d'art ne se superpose pas à l'identité native d'un objet, il n'implique aucune « spécificité ontologique nouvelle<sup>15</sup> », mais « se réduit *ontologiquement* aux classes qui l'exemplifient<sup>16</sup> ». Ainsi, si Rochlitz croit qu'il existe à la fois des sculptures qui se réduisent à n'être *que* des sculptures et des sculptures qui, en vertu d'une évaluation positive, sont *converties* en œuvres d'art, Schaeffer croit que toute sculpture *est* une œuvre d'art. Il considère

---

<sup>14</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « NRF Essais », 1996, p. 23.

<sup>15</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 23.

<sup>16</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 30.

comme un contresens manifeste le fait de se baser sur un jugement évaluatif afin d'établir la définition de l'art (ou de toute autre chose). Définir, c'est *décrire* les faits. Évaluer, c'est *juger* les faits à l'aune d'un idéal quelconque. Souhaitant définir l'art, « on ne saurait [donc] le réduire à un sous-ensemble choisi en vertu d'un critère d'évaluation : les œuvres “ratées”, c'est-à-dire non conformes au critère d'évaluation retenu (quel qu'il soit), participent tout autant de la nature de l'art (relèvent du même “faire”) que les œuvres “valides”<sup>17</sup> ».

Si tout un chacun entreprenait de n'appeler « vin » que les boissons alcoolisées (obtenues par fermentation du jus de raisin) qu'il juge agréables, ce nom perdrait rapidement toute utilité descriptive. Une bouteille obtenant notre faveur pourrait en décevoir un autre. Dès lors, ce qui serait du vin pour nous n'en serait pas pour le voisin. En réalité, nous utilisons le terme « vin » pour décrire (objectivement) une catégorie de boissons et cet usage du vocable est partagé par tous ceux qui parlent notre langue. Quant à notre appréciation personnelle d'un vin, nous l'exprimons par le biais d'un jugement évaluatif qui n'a rien de descriptif (outre le fait qu'il « décrit » notre sentiment à l'égard dudit nectar). Il doit en être de même en ce qui concerne les œuvres d'art : *nous devons nous garder de confondre le jugement descriptif et le jugement évaluatif.*

Maintenant, en quoi consiste cette définition (proprement descriptive) de l'art? D'office, précisons qu'elle est fort libérale. Schaeffer considère qu'il nous est impossible d'atteindre une définition des œuvres d'art « en termes de conditions nécessaires et suffisantes<sup>18</sup> ». En revanche, ce qui peut être atteint, c'est un « prototype notionnel » dont il peut y avoir des

---

<sup>17</sup> Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. 360.

<sup>18</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 110.

« exemplifications typiques » et des « exemplifications atypiques ». Ce prototype notionnel se déduit de l'usage *effectif* de la notion d'œuvre d'art. Schaeffer se garde de proposer un idéal artistique. Il tente seulement de mettre en lumière ce que partagent toutes ces choses que nous appelons « œuvre d'art ». De cette analyse de l'usage commun de la notion, il « sélectionne une matrice de propriétés dont la spécification selon les œuvres qui l'exemplifient est graduelle<sup>19</sup> ». L'exemplification typique de la notion est celle qui se rapproche le plus de son usage courant, tandis que l'exemplification atypique est celle qui, par certains traits, s'en éloigne. Évidemment, l'une ou l'autre de ces exemplifications n'est pas « meilleure » que l'autre. Aucune considération évaluative n'entre en compte dans cette analyse.

Schaeffer dégage une seule condition *nécessaire* pour qu'il y ait œuvre d'art : il doit absolument être question d'une *création humaine*, d'un produit créé intentionnellement. Si cette condition permet de distinguer clairement l'œuvre de tout objet naturel, elle « ne permet [...] *pas* de distinguer les œuvres d'art des autres produits de la créativité humaine : elle souligne au contraire leur appartenance à un même type d'objectivité, ce qui confirme [...] que la notion d'*œuvre d'art* ne délimite pas de domaine ontologique spécifique<sup>20</sup> ». Ainsi, le fait que l'objet soit une production intentionnelle n'incarne pas une condition suffisante : la clôture de bois, au même titre que la sculpture, est une production intentionnelle. D'autres traits distinctifs doivent se greffer à la condition génétique qu'incarne l'« être-créé-par-l'homme ».

Ces traits distinctifs sont au nombre de trois, il s'agit de « *propriétés variables* » plutôt que de conditions nécessaires. Cela explique pourquoi la notion d'œuvre d'art « obéit à une

<sup>19</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 111.

<sup>20</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 108.

logique du ‘‘plus ou moins’’ et non pas à une logique du ‘‘tout ou rien’’<sup>21</sup> ». Ces propriétés sont « dans l’ordre de leur valeur comme critères – l’appartenance générique, l’intention et l’attention esthétiques<sup>22</sup> ». L’appartenance générique désigne le fait qu’un objet appartienne à un genre *déjà* reconnu comme étant artistique. Par exemple, en Occident, depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, cinq « genres » sont considérés comme des exemplifications canoniques du concept d’œuvre d’art. Il s’agit de l’architecture, de la sculpture, de la peinture, de la musique et de la poésie. Par ailleurs, Schaeffer ne limite pas le spectre de ses investigations des phénomènes esthétiques et artistiques à l’Occident. Adoptant la posture de l’anthropologue, il tire des enseignements de l’étude comparative de diverses cultures. Un de ces enseignements est que l’on ne saurait restreindre le champ d’application du concept d’œuvre d’art aux cinq arts canoniques sélectionnés par l’Occident. Il n’est *pas* fixe, il est appelé à changer selon les cultures et les époques :

Ce qui est un art mineur ici peut être un art majeur là : la poterie est considérée comme un art mineur (un artisanat) en Occident, alors qu’elle est un art majeur – bien qu’utilitaire – en Chine et au Japon; de même, si en Occident la calligraphie n’a guère dépassé le stade d’une activité décorative auxiliaire, elle est un art autonome dans les civilisations arabe, chinoise et japonaise. Ce qui est un art mineur aujourd’hui était parfois un art majeur hier : c’est peut-être le cas de la tapisserie en Occident. Ce qui était un art mineur peut devenir un art majeur : c’est le cas du roman, et, plus près de nous, du cinéma. [...] [Enfin], le jardin sec du bouddhisme zen est un objet de différenciation formelle et de médiation herméneutique non moins intensif que peuvent l’être en Occident les poèmes de Hölderlin, le théâtre de Shakespeare ou la peinture de Cézanne<sup>23</sup>.

Les catégories génériques ne se cristallisent donc jamais une fois pour toutes. Elles se transforment au fil des époques et diffèrent selon les cultures. Par ailleurs, il est pour le moins ardu d’expliquer pourquoi tel genre d’objet en un tel lieu et en un tel moment est considéré comme étant de l’art. Bien que nous soyons à même de noter des caractéristiques similaires entre

<sup>21</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l’art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 118.

<sup>22</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l’art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 111.

<sup>23</sup> Jean-Marie Schaeffer, *L’art de l’âge moderne. L’esthétique et la philosophie de l’art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, ouvr. cité, p. 374.

ces classes d'objets une fois qu'elles sont *effectivement* considérées comme de l'art, nous ne pouvons *prédire* quelles seront les catégories d'objet qui, demain, seront investies en tant qu'arts majeurs. Selon Schaeffer, il reste que l'appartenance générique est un critère notable lorsque vient le temps de déterminer si un objet créé intentionnellement est, ou non, une œuvre d'art. Si nous ne pouvons expliciter les causes exactes de leur naissance, les catégories génériques existent néanmoins et elles influencent le comportement des créateurs comme celui des récepteurs. Au sein d'une culture où la photographie est considérée comme un art canonique, les créateurs seront naturellement enclins à produire des photographies. De même, « dès lors qu'un ouvrage humain se rattache génériquement à un type d'objet dont l'usage "normal" (c'est-à-dire *notre* usage normal) est esthétique, ou dès lors qu'il est proposé à notre attention dans un cadre institutionnel qui l'indexe comme "œuvre d'art", nous sommes induits à l'aborder esthétiquement<sup>24</sup> ».

Bien qu'il considère que les catégories génériques ne sont pas immuables et bien qu'il estime que l'institution joue un certain rôle dans leur formation, Schaeffer n'embrasse pas la thèse d'une définition de l'art *purement institutionnelle* (comme le font certains philosophes analytiques tels que Goodman et Danto). Tout d'abord, il lui semble évident qu'il n'y a pas qu'un seul et unique « monde de l'art ». Ensuite, le fait que dans certaines cultures où il n'y a pas d'institution prenant en charge le « destin » de l'art, les œuvres d'art abondent pourtant, est une preuve, selon lui, que l'institution ne saurait incarner la seule instance décisionnelle en la matière.

La deuxième « propriété variable » que Schaeffer identifie réside dans l'intention esthétique. Elle fait référence au fait qu'un objet a été créé *dans le but* de susciter des expériences

---

<sup>24</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 49.



esthétiques satisfaisantes, qu'il a été créé *dans le but* d'être esthétiquement intéressant. Cette propriété ne se confond pas avec les premières. Un objet peut être une production intentionnelle sans comporter d'intention esthétique. Par exemple, nous pouvons fort bien construire une chaise à seule fin pratique sans avoir aucun souci de la forme en tête. De même, un objet créé intentionnellement *et* appartenant à une catégorie générique peut être dépourvu d'intention esthétique. Cela peut sembler improbable, pourtant, « parmi les exemplifications canoniques de la notion commune d'*œuvre d'art* figurent d'innombrables artefacts dont l'intention native première n'est *pas* esthétique, mais rituelle ou religieuse<sup>25</sup> ». Tel est le cas des masques africains et des statuettes égyptiennes. En fait, la plupart de ces dernières « furent retrouvées dans des chambres funéraires : elles n'étaient *pas* faites pour être vues<sup>26</sup> ». Si nous considérons tout de même ces objets comme des œuvres d'art, c'est en vertu de leur appartenance générique. Ces objets sont des *sculptures* et nous sommes prédisposés à investir esthétiquement les objets appartenant à cette catégorie.

Il y a une autre éventualité qui complique la délimitation du champ d'application de la notion d'œuvre d'art. Il est possible qu'un objet soit une production intentionnelle dotée d'intention esthétique sans qu'il appartienne à aucune catégorie générique. Pour reprendre notre exemple de la chaise, il est tout à fait possible de construire une chaise en étant à la fois préoccupé par son aspect utilitaire (sa solidité, sa stabilité) et par son apparence (ses courbes, sa couleur, son fini). Cette chaise est une production intentionnelle dotée d'intention esthétique, mais elle ne se laisse subsumer sous aucune catégorie générique (à moins que nous considérons

---

<sup>25</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 42.

<sup>26</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 43.

l'ébénisterie comme un art canonique). Schaeffer estime qu'il est légitime d'appeler une telle production une œuvre d'art. Il ne croit pas qu'une œuvre soit contrainte de ne remplir aucune fonction autre qu'esthétique. De toute façon, cette restriction nous obligerait à rejeter du domaine de l'art les « innombrables artefacts dont l'intention native première n'est *pas* esthétique, mais rituelle ou religieuse<sup>27</sup> ». En Orient, plusieurs pratiques sont envisagées comme étant artistiques malgré qu'elles comportent une fonction utilitaire (l'art du thé, la poterie, la calligraphie, etc.). Ajoutons qu'il est fréquent que des objets dotés d'intention esthétique et appartenant à une catégorie générique remplissent des fonctions hétérogènes. Une peinture peut avoir pour but d'être intéressante esthétiquement *et* de faire réfléchir le récepteur en ébranlant ses convictions morales.

Aussi importe-t-il de rappeler une évidence : ce n'est pas parce qu'un objet a été créé suivant une intention esthétique qu'il s'avèrera *effectivement* satisfaisant pour les récepteurs. À vrai dire, il est possible que nous ne portions pas même d'attention esthétique à cet objet. Cette propriété, contrairement aux caractères génétiques et génériques, est donc partiellement tributaire de l'attitude des récepteurs.

Enfin, l'attention esthétique est la dernière « propriété variable » identifiée par Schaeffer. Elle désigne le fait de s'engager dans une conduite esthétique. Or, comme nous avons eu l'occasion de le voir au chapitre précédent, la conduite esthétique peut porter sur *n'importe quel état de choses* : un lézard, les flûtes d'un orgue, une vidéo d'art, une plaine désertique, etc. Aussi cette propriété est-elle moins déterminante que les trois autres. En fait, « la simple attention

---

<sup>27</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 42.

esthétique apportée à un objet issu d'une causalité intentionnelle mais qui, ni du point de vue générique ni du point de vue de l'intention esthétique, ne remplit les conditions d'exemplification de la notion d'*œuvre d'art*, institue certes cet objet en *objet esthétique*, mais non en œuvre d'art<sup>28</sup> ». Il reste que cette propriété n'est pas dénuée d'intérêt. Nous avons effectivement tendance à nous engager dans une conduite esthétique devant les objets appartenant à une catégorie générique et/ou relevant d'une intention esthétique. S'il ne nous est jamais arrivé de contempler une batterie de voiture, il nous est arrivé de contempler maintes peintures, maintes sculptures et maints objets créés dans une visée esthétique tels que des meubles et des vêtements.

En ouverture, nous avons dit qu'il existait des exemplifications typiques et des exemplifications atypiques du prototype notionnel d'œuvre d'art. Nous pouvons maintenant préciser que l'objet incarnant une exemplification typique est celui qui est avéré comme une œuvre d'art aux niveaux génétique, générique, intentionnel et attentionnel. Quant à celui qui incarne une exemplification atypique, il doit *nécessairement* être avéré au niveau génétique puis au niveau générique *ou* intentionnel. Cette définition est extrêmement libérale, mais ce n'est pas fortuit. Son caractère inclusif est dû à « la fonction esthétique (intentionnelle ou attentionnelle), [laquelle] ne détermine pas une propriété interne des objets mais seulement une propriété relationnelle : elle définit une finalité ou un usage spécifiques des objets plutôt qu'un type d'objets<sup>29</sup> ». Pour cette raison, une création (même si elle appartient à une catégorie générique) ne fonctionne pas forcément partout et tout le temps esthétiquement.

<sup>28</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 118.

<sup>29</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 108-109.

Le caractère ouvert de sa définition de l'art n'importune aucunement Schaeffer. Au contraire, il considère qu'une notion intégrationniste est particulièrement utile. Elle met « à notre disposition un faisceau de traits convergents qui nous permettent de regrouper des faits apparentés<sup>30</sup> ». Il ne voit pas les raisons pour lesquelles nous devrions nous efforcer de tracer une « délimitation ségrégationniste du domaine des œuvres<sup>31</sup> » en fonction de quelconques critères évaluatifs. Au fond, « la dignité ou l'indignité des réalités du monde, quelles qu'elles soient, ne sont jamais que le résultat d'une perspective humaine sur ces réalités et non pas des propriétés qui leur seraient intrinsèques. Cela vaut aussi pour les œuvres d'art : une œuvre qui [nous] ennueie risque de posséder moins de dignité [à nos yeux] qu'un “simple objet” qui [nous] passionne<sup>32</sup> ».

## Évaluation et description

### Rochlitz critique Schaeffer

Rochlitz considère que la définition de l'art est dépendante d'une « instance d'homologation publique<sup>33</sup> ». Il croit qu'une création n'est une œuvre d'art que du moment où elle est jugée comme telle par un public averti. Ainsi, nous ne pouvons définir les œuvres par une simple description à l'instar de ce que nous faisons pour les classes d'objets n'émettant aucune prétention à la reconnaissance. À son avis,

[...] même un avion qui n'est plus capable de voler garde son identité descriptive d'avion. En revanche, un objet candidat au titre d'œuvre d'art et qui ne remplit aucune des conditions minimales que l'on exige d'une œuvre d'art (négativement : ne pas être qu'un document personnel mal fichu), non seulement « n'est pas capable de voler », mais « n'est pas un avion »<sup>34</sup>.

<sup>30</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 119.

<sup>31</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 119.

<sup>32</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 119.

<sup>33</sup> Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, ouvr. cité, p. 41.

<sup>34</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, ouvr. cité, p. 142.

Schaeffer commet une erreur en offrant une définition purement descriptive des œuvres d'art, une définition qui exclut toute forme d'évaluation, « même explicite, procédurale et argumentée<sup>35</sup> ». Rochlitz estime que Schaeffer ouvre la voie « à une généralisation positiviste de l'*a priori* romantique, autrement dit [à] un jugement de valeur implicite qui distingue les objets d'art des simples objets<sup>36</sup> ». C'est que dans les faits, *toutes les sculptures ne sont pas considérées comme des œuvres d'art*. Il y a bel et bien des choix qui s'opèrent, il y a des objets qui sont exclus du domaine de l'art et d'autres à qui le titre d'œuvre est attribué. En proscrivant du champ de l'esthétique toutes préoccupations concernant les procédures de légitimation des œuvres d'art, nous laissons libre cours à un décisionnisme arbitraire. « Une des grandes faiblesses de l'esthétique empiriste est de n'avoir rien à opposer aux inévitables sélections des institutions, lorsque ces procédures reviennent à imposer des tendances artistiques médiocres, fondées sur le favoritisme ou sur des préférences partisans<sup>37</sup> ». Au fond, nous dit Rochlitz, l'argumentaire de Schaeffer est circulaire, « il renvoie implicitement à des évaluations ou à des justifications antérieures, par lesquelles un texte à ambition poétique, un produit, une structure symbolique, etc., ont été jugés dignes d'être considérés comme des œuvres d'art<sup>38</sup> ». Si Schaeffer se contente d'une définition descriptive, sa définition « décrit » des objets qui furent *précédemment jugés* comme étant des œuvres d'art.

---

<sup>35</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, ouvr. cité, p. 140.

<sup>36</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, ouvr. cité, p. 140.

<sup>37</sup> Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, ouvr. cité, p. 46-47.

<sup>38</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, ouvr. cité, p. 140.

## Schaeffer critique Rochlitz

Selon Schaeffer, il est évident que les œuvres d'art prétendent à la reconnaissance de leur réussite. En fait, « n'importe quel être humain aspire à réussir ce qu'il entreprend<sup>39</sup> »... qu'il soit artiste ou charpentier! Ainsi, bien que cette prétention soit réelle, elle ne saurait justifier un quelconque *statut d'exception*. Il en va de même pour la dimension évaluative; elle n'est pas l'apanage de notre relation aux œuvres d'art. En réalité, « Notre attitude "normale" face à la quasi-totalité des produits créés par l'homme comporte un aspect évaluatif<sup>40</sup> ». Cela est dû au fait (banal) que ces objets « sont censés satisfaire un besoin ou un désir<sup>41</sup> ». Par ailleurs, la valeur que nous attribuons à chacun de ces objets dépend de la relation que nous entretenons avec eux et, en ce sens, elle ne saurait que leur être *extrinsèque*. Autrement dit, selon Schaeffer, toute valeur est *posée* par un sujet et n'est donc pas intrinsèque à l'objet.

Loin d'embrasser cette thèse, Rochlitz considère qu'une évaluation favorable octroie à l'objet à prétention artistique un nouveau statut ontologique : celui d'œuvre d'art. Afin de valider cette affirmation (douteuse), Schaeffer considère qu'il devrait « démontrer au moins deux choses : d'abord que – contrairement à ce qui se passe pour les autres objets – la valeur esthétique est effectivement *intrinsèque* à l'œuvre d'art [...]; ensuite que l'échelle des valeurs possibles délimite deux domaines statutairement différents<sup>42</sup> ». Or, Rochlitz ne présente pas même « le début d'un argument en faveur de cette double hypothèse<sup>43</sup> », il se contente de répéter que le statut d'œuvre d'art est inséparable d'une évaluation positive.

<sup>39</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 187.

<sup>40</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 187.

<sup>41</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 187.

<sup>42</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 188.

<sup>43</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 188.

Si, selon Rochlitz, la définition descriptive présuppose nécessairement une définition évaluative (implicite), selon Schaeffer, *l'exclusion évaluative présuppose l'existence d'une définition descriptive*. En d'autres termes, « nier qu'un objet soit une œuvre d'art au sens évaluatif du terme n'est pertinent que si l'objet en question fait génétiquement, génériquement ou institutionnellement partie d'une classe d'objets que nous traitons collectivement comme appartenant au domaine de l'art<sup>44</sup> ». Il serait pour le moins insolite que l'on s'acharne à argumenter contre la valeur artistique de notre tondeuse à gazon... En ce sens, « On ne peut exclure au nom d'une définition évaluative que des objets qui en vertu d'un critère descriptif quelconque ont toujours déjà droit au titre d'œuvre d'art<sup>45</sup> ». Étant donné que, selon Schaeffer, toute exclusion évaluative est partielle (ce que nous considérons comme un navet peut être envisagé telle une œuvre d'art par d'autres), il importe d'autant plus que la définition descriptive ait préséance sur elle.

En dépit de ce que Rochlitz lui objecte, Schaeffer soutient que sa définition est parfaitement neutre du point de vue de l'évaluation. Il affirme qu'elle n'opère aucune exclusion en vertu de quelconques critères évaluatifs implicites et que c'est pour cette raison qu'elle affiche un caractère si libéral. Elle permet d'inclure dans le domaine de l'art « jusqu'aux premières statuettes humaines connues, telles la *Vénus de Willendorf* ou la statuette de Savignano<sup>46</sup> », au même titre qu'elle permet d'y inclure les dessins d'enfants. S'il parvient à une telle définition intégrationniste, c'est précisément parce qu'il se base uniquement sur des critères d'ordre descriptif et fait fi de toute question touchant à l'éventuelle dignité ou indignité des objets en jeu.

---

<sup>44</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 190.

<sup>45</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 190.

<sup>46</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 191.

Enfin, Schaeffer accorde à Rochlitz qu'il y a bel et bien filtrage constant des œuvres d'art. Elles ne sont pas toutes sauvegardées ni même présentées publiquement et il n'y en a qu'une infime partie qui s'inscrit dans l'histoire de l'art. En ce sens, « des évaluations interviennent effectivement toujours déjà en amont de la description<sup>47</sup> ». Seulement, ce problème n'est pas d'ordre *théorique*, mais d'ordre *pratique*. Il existe différents moyens « pour minimiser sinon annuler ces effets de distorsion dus au fait que la sélection des œuvres transmises par une collectivité humaine donnée n'est pas statistiquement aléatoire mais obéit à des choix évaluatifs plus ou moins corrélés<sup>48</sup> ». Entre autres, il est possible de sélectionner nos exemples au sein de cultures et d'époques diverses (ce que fait Schaeffer). Aussi, du fait de la diversité naturelle des goûts, « le choix évaluatif contient en lui-même son propre facteur de neutralisation<sup>49</sup> ». Autrement dit, tant qu'elle peut se manifester, la pluralité effective des goûts incarne le gage d'une certaine impartialité.

---

<sup>47</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 196.

<sup>48</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 197.

<sup>49</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, ouvr. cité, p. 197.



## CHAPITRE V

# LE JUGEMENT ESTHÉTIQUE

### Le jugement esthétique : un jugement fondé rationnellement

#### La validité intersubjective du jugement esthétique

Rochlitz reconnaît qu'il y a toujours une part de préférences personnelles imprégnant nos jugements esthétiques. Comme « Nul ne peut savoir, à lui seul, quelle est, dans ses propres réactions aux œuvres d'art, la part d'idiosyncrasie et celle du jugement partageable<sup>1</sup> », il importe d'autant plus de s'engager au sein de débats critiques. *Ceux-ci permettent de faire le tri entre arguments et penchants personnels*. Rochlitz précise que ces « jugements partageables », même une fois nettoyés de leurs « scories » idiosyncrasiques, restent *subjectifs*. À son avis, « L'exigence de validité en art est forcément "subjective", puisqu'il ne s'agit de se conformer ni à l'objectivité d'une réalité factuelle ni à une norme sociale intersubjectivement acceptée<sup>2</sup> ».

L'évaluation artistique n'est pas dénuée de pertinence pour autant. Les jugements critiques, s'ils sont subjectifs, sont aussi accessibles aux autres subjectivités. Ils reposent sur des arguments susceptibles de convaincre un cercle plus ou moins élargi d'amateurs et, en cela, ils ne sauraient être de part en part idiosyncrasiques. Rochlitz souligne que pour les chefs-d'œuvre « de la "littérature universelle", ou du "musée imaginaire", ce cercle *peut* s'étendre à l'humanité entière<sup>3</sup> ». Il lui semble évident qu'un jugement critique *universellement partagé* ne relève pas des préférences personnelles de chacun. Aussi, bien qu'il n'y ait aucune « norme sociale

---

<sup>1</sup> Rainer Rochlitz, « D'un subjectivisme en esthétique », dans *Critique*, Paris, vol. 53, n° 605, 1997, p. 716.

<sup>2</sup> Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « NRF Essais », 1998, p. 105.

<sup>3</sup> Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, ouvr. cité, p. 95.

intersubjectivement acceptée » présidant au jugement critique, l'évaluation artistique s'appuie tout de même sur « des paramètres et des prédicats dont tout sujet apprend l'usage en acquérant une langue et une culture artistique<sup>4</sup> ». Ni objectif, ni infaillible, le jugement esthétique ne repose toutefois pas sur la seule sensibilité et peut donc prétendre légitimement à l'assentiment universel.

### **Le rôle des prédicats esthétiques**

Ainsi que nous l'avons vu précédemment, de multiples facteurs concourent à donner forme au concept de rationalité esthétique. Entre autres, il y a les critères d'évaluation, la dynamique des débats critiques ainsi que l'utilisation des prédicats esthétiques. Mais en quoi ces derniers sont-ils rationnels? Tout d'abord, Rochlitz est conscient que nous utilisons parfois ce type de prédicats afin de témoigner de notre appréciation personnelle. En affirmant « Cette œuvre est puissante! », il est possible que nous voulions dire « Cette œuvre me plaît beaucoup! ». Dans ce cas, il ne s'agit *pas* d'un jugement esthétique, mais de l'expression d'un sentiment. Rochlitz estime que cette utilisation des prédicats esthétiques relève d'une faute de grammaire logique, car « L'usage des prédicats esthétiques et artistiques repose sur une supposition de pertinence intersubjective<sup>5</sup> ». L'emploi convenable des prédicats esthétiques implique que nous ayons des *arguments* en réserve pouvant *justifier* leur utilisation, car « même s'ils sont inaccessibles à la preuve, ils désignent des qualités accessibles à une expérience publique<sup>6</sup> ». Par ailleurs, ce n'est jamais un seul trait de l'œuvre qui justifie l'utilisation d'un tel prédicat. Le caractère gracieux (et non simplement gracile) d'une sculpture de Giacometti se déduit de l'ensemble de ses propriétés et se défend par des raisons.

---

<sup>4</sup> Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, ouvr. cité, p. 105.

<sup>5</sup> Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, ouvr. cité, p. 210.

<sup>6</sup> Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, ouvr. cité, p. 210.

Évidemment, des prédicats esthétiques tels que la volupté, la grâce, l'insolence et l'élégance sont subjectifs. Ils comportent une dimension évaluative que ne renferment pas « la sinuosité ou la fluidité objectives<sup>7</sup> ». Pourtant, d'après Rochlitz, nous sommes en mesure d'identifier les premiers « de façon presque aussi sûre<sup>8</sup> » que les seconds. « Cette compétence tient [...] au fait que nos subjectivités ne sont pas radicalement hétérogènes : pour nous tous, quelle que soit notre culture, le mot “grâce” a un sens déterminé, non arbitraire, et ce n'est pas non plus un hasard si ce mot existe dans de nombreuses langues<sup>9</sup> ». Naturellement, ce sens est appelé à changer, il est « en constante évolution comme les notions de beau et de laid elles-mêmes<sup>10</sup> ». Seulement, cette évolution ne rend pas vaine l'utilisation des prédicats esthétiques : elle est sociale et non pas due aux fluctuations du goût particulier de chacun.

Si nous ne nous accordons pas toujours quant à la juste application des prédicats esthétiques, nous ne sommes pas non plus *systématiquement* en désaccord. Il arrive souvent que nos jugements s'harmonisent. D'ailleurs, lorsque nous employons un prédicat tel que la grâce « dans un sens hétérodoxe, par exemple pour désigner la démarche d'un rhinocéros, l'effet d'ironie est lui aussi communicable, ce qui montre l'efficacité du terme<sup>11</sup> ». Enfin, même si tel amateur d'art a une prédilection pour la puissance et la force, il est en mesure de reconnaître le caractère gracieux et délicat d'une œuvre d'art. Rochlitz y voit la preuve que les prédicats esthétiques ne se réduisent pas au témoignage de nos penchants personnels.

<sup>7</sup> Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, ouvr. cité, p. 216.

<sup>8</sup> Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, ouvr. cité, p. 216.

<sup>9</sup> Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, ouvr. cité, p. 216.

<sup>10</sup> Rainer Rochlitz, « Arguments esthétiques », dans *Définitions de la culture visuelle III. Art et philosophie*, Musée d'art contemporain de Montréal, coll. « Conférences colloques », 1998, p. 146.

<sup>11</sup> Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, ouvr. cité, p. 216.

## Un plaisir accessoire

En vertu du caractère « rationnel » qu'il lui attribue, Rochlitz considère que le jugement esthétique peut être porté *indépendamment* du plaisir ou du déplaisir ressenti. Si nous pouvons justifier rationnellement la réussite ou l'échec d'une œuvre d'art, le fait « qu'elle [nous] parle ou non, [...] relève d'un autre type de discours. Ce type de préférence légitime échappe à la rationalité esthétique au sens strict et ne relève que des raisons qui n'engagent personne<sup>12</sup> ». Par ailleurs, il souligne qu'il nous est tout à fait possible de reconnaître le côté « fleur bleue » d'une chansonnette nous plaisant de même « [qu'] une œuvre dont [nous] ne [pouvons] qu'admirer la perfection et la profondeur peut, à certains moments ou même toujours, [nous] être insupportable<sup>13</sup> ». À son avis, ces deux situations prouvent que le jugement esthétique n'est pas que l'écho de notre jouissance immédiate et qu'il peut être fondé rationnellement. Aussi le critique compétent est-il celui qui est à même de défendre adéquatement la qualité d'une œuvre d'art bien qu'elle ne l'atteigne pas quant à ses préférences personnelles.

## Deux types de plaisir

Si Rochlitz prêche parfois en faveur de cet ascétisme quelque peu irréaliste, il lui arrive aussi de distinguer deux types de plaisirs différents. D'une part, il y aurait un plaisir « primaire », une jouissance instantanée dépourvue de toute réflexion et « indépendant[e] de la qualité d'une œuvre<sup>14</sup> » et, d'autre part, il y aurait un plaisir « conditionné par certaines exigences intellectuelles<sup>15</sup> ». Ce deuxième type de plaisir résulte d'une *sublimation intellectuelle* de nos « penchants primitifs » et comme il est plus raffiné qu'une quelconque « fascination réflexe », il

<sup>12</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention : Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « NRF Essais », 1994, p. 18.

<sup>13</sup> Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, ouvr. cité, p. 117.

<sup>14</sup> Rainer Rochlitz, « Le critiquable en esthétique », dans *L'esthétique des philosophes*, Paris, Éditions Dis Voir, coll. « Les rencontres Place Publique », 1995, p. 40.

<sup>15</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, ouvr. cité, p. 138.

s'avère aussi plus satisfaisant. En fait, selon Rochlitz, « Nous n'éprouvons un plaisir [...] *artistique* que dans la mesure où nous pensons avoir des raisons de le faire<sup>16</sup> ». En d'autres termes, si le plaisir « primaire » découlant de divers facteurs causaux est, par définition, incompatible avec toute forme d'argumentaire, le plaisir résultant de la satisfaction de certaines exigences intellectuelles peut être justifié par des « raisons » et n'est donc pas incompatible avec l'idée d'un jugement critique compétent.

## **Le jugement esthétique : le témoignage d'un sentiment**

### **Un jugement accessoire**

Nous l'avons souligné précédemment, Schaeffer estime que la question du jugement de goût ne mérite pas l'attention « quelque peu crispée » que les esthéticiens ont l'habitude de lui accorder. Cette question, loin d'incarner l'enjeu central de l'esthétique, est régionale, voire accessoire. C'est « [qu'] il peut fort bien y avoir conduite esthétique – c'est-à-dire une attention cognitive régulée par son indice de (dis)satisfaction interne – en l'absence de tout acte de jugement évaluatif<sup>17</sup> ». Aussi nous est-il possible de vivre une expérience esthétique fort satisfaisante devant telle installation vidéo sans formuler le moindre jugement esthétique. *Cette expérience est complète en elle-même*. En témoigne le fait qu'il nous arrive de nous engager au sein d'une conduite esthétique alors que nous sommes seuls et que, dans la solitude, nous n'émettons généralement aucun jugement de ce type.

<sup>16</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, ouvr. cité, p. 138-139.

<sup>17</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, Paris, PUF, coll. « Les essais du collège international de philosophie », 2000, p. 50-51.

Le jugement de goût ne relève que de la « communication sociale<sup>18</sup> » à propos de la conduite esthétique, il n'intervient qu'une fois l'expérience complétée. Aussi est-il purement accessoire, du point de vue du bon déroulement de cette expérience, que nous communiquions, ou non, notre appréciation de l'objet qui en incarnait le point focal. En vérité, nous dit Schaeffer, « sauf lorsque nous exerçons le métier de critique (et encore...), nous ne nous engageons pas dans la conduite esthétique *afin* de pouvoir formuler un jugement de goût, mais tout banalement parce que nous espérons qu'il s'agira d'une expérience satisfaisante<sup>19</sup> ». Évidemment, si la conduite esthétique est parfaitement indépendante du jugement esthétique, l'inverse n'est pas vrai : *sans expérience esthétique, il ne saurait y avoir de jugement de goût.*

### Un jugement subjectif

Maintenant, outre le fait qu'il est accessoire, quel est le statut du jugement esthétique? De toute évidence, il est étroitement lié à la conduite esthétique. Il ne peut être porté indépendamment d'elle, il est de l'ordre de la « communication sociale » à propos de cette conduite. Ainsi que nous l'avons vu au chapitre précédent, cette dernière « se définit comme une relation d'attention appréciative<sup>20</sup> », comme une activité cognitive régulée par le plaisir qui en découle. Or, nous avons aussi vu qu'une telle satisfaction implique nécessairement une dimension volitive se dérochant à l'empire de notre « raison ». *L'affect s'impose à nous.* Voilà qui décide du statut du jugement de goût : il ne saurait être que subjectif « puisqu'il porte sur la qualité d'une expérience personnelle, en l'occurrence sur l'indice de satisfaction induit par

---

<sup>18</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Pour une esthétique descriptive », dans *Magazine littéraire*, n° 414, novembre 2002, p. 35.

<sup>19</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 53.

<sup>20</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 56.

[notre] activité cognitive<sup>21</sup> ». Précisons que le jugement esthétique ne se *déduit* pas de notre satisfaction. Nous ne jugeons pas si nous sommes, ou non, satisfaits, nous nous contentons de vivre le (dé)plaisir et le jugement esthétique n'est qu'un « équivalent propositionnel de [cet] affect<sup>22</sup> ». Pour le dire autrement, *le jugement de goût n'est que l'expression orale de notre sentiment*.

### **Les conditions de validité du jugement de goût**

Étant de part en part subjectif, « le jugement esthétique est donc irréfutable<sup>23</sup> ». Peu importe les arguments rationnels que nous utiliserons, *nous ne pouvons réfuter un sentiment*. L'autre apprécie ou n'apprécie pas l'œuvre, le contester serait aussi incongru que de dire à notre amie qu'elle n'est pas triste alors qu'elle pleure à chaudes larmes. Les seuls motifs nous permettant de mettre en doute la validité d'un jugement esthétique sont de l'ordre de la sincérité : « Est-il sincère lorsqu'il me dit apprécier ma toile? »; « Est-ce qu'il ment? »; « Est-il aveugle quant à la vraie nature de son sentiment? », etc. Naturellement, afin de répondre à ces questions, nous n'avons d'autres choix que d'interroger l'autre au sujet de sa sincérité (éventuellement déficiente). S'il nous assure être sincère, nous devons le croire sur parole ou nous rapporter à l'analyse de son comportement afin de confirmer ou d'infirmer nos doutes.

Bien que l'appréciation ne fasse pas partie des choses que nous pouvons contester, nous avons vu au chapitre précédent que l'attention esthétique, comme toute attention portée au monde, *est* amendable. Or, si notre appréciation négative d'une sculpture résulte d'une suite d'erreurs d'identification, nous pouvons affirmer que ce jugement évaluatif est erroné. S'il est

---

<sup>21</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 56.

<sup>22</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 56.

<sup>23</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 56.

contestable, ce n'est pas parce qu'il est négatif, mais parce que notre attention était *défaillante*. Quelqu'un peut rectifier notre attention en nous faisant remarquer que, dans cette sculpture de Kiki Smith, la femme ne s'extirpe pas d'un corps de chien, mais bien d'un corps de loup. Cette correction n'est pas banale, elle nous permet de comprendre que l'artiste fait allusion au conte du « Petit chaperon rouge ». Supposons qu'une fois notre attention révisée, nous éprouvons toujours du déplaisir à la vue de cette sculpture et, qu'en conséquence, nous émettions à nouveau un jugement évaluatif négatif, cette fois, notre jugement sera parfaitement valide. Il reposera sur une juste identification des propriétés de l'œuvre. Ainsi, nous pouvons corriger l'attention de l'autre, mais nous ne pouvons contester son appréciation (du moment où elle découle d'une juste identification des propriétés de l'œuvre et qu'elle nous semble sincère). Par ailleurs, il importe de ne pas confondre la *description* des propriétés d'une œuvre avec son *interprétation*. Selon Schaeffer, l'interprétation reste personnelle. Elle échappe aux procédures de validation intersubjective.

Mis à part le manque de sincérité et le fait que l'appréciation peut reposer sur une identification erronée, il y a encore un autre cas où il est légitime de remettre en doute la validité d'un jugement esthétique. En effet, « Si je dis : "Cet objet est beau" et que je fonde ce jugement simplement sur le fait que l'objet en question correspond à certaines normes<sup>24</sup> », il ne s'agit *pas* d'un jugement esthétique. Du moment où la cause de notre jugement ne réside pas dans notre appréciation personnelle, mais dans l'adéquation entre des normes (quelconques) et les propriétés d'un objet, nous ne formulons pas un jugement esthétique, mais un jugement *normatif*<sup>25</sup>. Ce

<sup>24</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 65.

<sup>25</sup> Notons que cette distinction qu'introduit Schaeffer entre le jugement esthétique et le jugement normatif ressemble grandement à la distinction kantienne entre le jugement de goût pur (ayant pour objet la beauté libre) et le jugement de goût appliqué (ayant pour objet la beauté adhérente). Selon Kant, « il y a deux espèces de beauté : la beauté libre



jugement peut être parfaitement valide, mais il ne s'agit plus du même registre. Nous n'avons aucunement besoin de nous engager dans une conduite esthétique afin de formuler un jugement normatif.

En guise d'illustration, le membre d'un jury formé pour un concours de beauté canine doit connaître le standard de chaque race présentée. Il sait que pour telle race, le chien doit mesurer 55 cm au garrot, avoir des oreilles dressées et des yeux en amande d'un noir profond. Afin de juger de l'adéquation entre ces critères et les propriétés de chaque spécimen, il n'a nullement besoin de s'engager dans une conduite esthétique. Plus loin, quelque part dans l'assistance, un gamin peut retirer beaucoup de plaisir à contempler un chien mesurant 55 cm au garrot, ayant des oreilles dressées et des yeux en amande d'un noir profond. Il peut juger que ce chien est fort beau, qu'il est *le* plus beau. Dans ce cas, « les propriétés causalement responsables<sup>26</sup> » de l'appréciation sont aussi « l'exemplification de normes prescriptives<sup>27</sup> », mais il s'agit bel et bien d'un jugement esthétique. Le jugement du gamin fut porté en vertu du plaisir découlant de l'attention portée à ces propriétés et non pas en raison de la conformité de ces propriétés avec une norme donnée.

Dans le domaine artistique, il n'est pas rare qu'il y ait de telles coïncidences entre les propriétés objectales engendrant notre satisfaction et les propriétés désignées par certaines normes (canons de beauté). Selon Schaeffer, « Il n'y a là rien d'étrange, puisque les normes sont

---

(*pulchritudo vaga*) ou la beauté simplement adhérente (*pulchritudo adhaerens*). La première ne suppose nul concept de ce que doit être l'objet; la seconde suppose un tel concept, ainsi que la perfection de l'objet par rapport à ce concept ». Seule la première interpelle un jugement de goût pur. En effet, du moment où « le jugement de goût, par rapport à son objet, est rendu dépendant de la fin comprise dans le concept, comme c'est le cas dans un jugement rationnel, et s'il s'en trouve limité, ce n'est plus un jugement de goût libre et pur ». (Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* [1790], Trad. A. Renaut, Paris, Éditions Flammarion, 1995, p. 208-210.)

<sup>26</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 66.

<sup>27</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 66.

aussi souvent, au moins en partie, la traduction prescriptive de propriétés artistiques qui ont fait leur preuve, c'est-à-dire qui se sont avérées capables de provoquer de manière récurrente des expériences esthétiques satisfaisantes<sup>28</sup> ».

### **Subjectif s'oppose à objectal et non à universel**

Ce phénomène, c'est-à-dire le fait que certaines propriétés objectales soient à même d'éveiller la satisfaction de plusieurs hommes, nous amène à faire une précision importante : *ce n'est pas parce que le jugement esthétique est subjectif qu'il ne peut être partagé*. Évidemment, le caractère subjectif du jugement esthétique l'oppose à ce qui est objectif (au sens d'objectal). Plutôt que de décrire les propriétés d'un objet, ce jugement porte témoignage de notre appréciation d'un objet, il exprime une *qualité relationnelle*. Toutefois, la subjectivité du jugement de goût ne l'oppose pas à ce qui est universel. Nous l'avons déjà mentionné, « Hume a soutenu que l'accord esthétique est "fondé sur une qualité dernière dans l'objet et sur son accord préétabli avec la nature humaine"<sup>29</sup> ».

Schaeffer croit que cette thèse n'est pas dénuée de fondement, car « Certaines préférences esthétiques paraissent être partagées par les communautés humaines les plus diverses et se manifester dès l'âge le plus précoce. Selon des études psychologiques, tel serait par exemple le cas de l'appréciation de la beauté des visages<sup>30</sup> ». De telles qualités s'avérant universellement

<sup>28</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 66.

<sup>29</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 70.

<sup>30</sup> Schaeffer explique « [qu'] on a ainsi pu montrer que dès l'âge de deux à trois mois, c'est-à-dire à un moment où ils n'ont encore guère été exposés à des standards ou stéréotypes culturels, les bébés préfèrent déjà les mêmes visages que ceux qui sont préférés par les adultes. Par ailleurs, selon des études comparatives, l'accord appréciatif concernant la question de savoir quels visages sont beaux et lesquels ne le sont pas, possède une grande stabilité transculturelle – et ne correspond d'ailleurs que rarement au type de visage statistiquement le plus répandu dans la communauté humaine en question, ce qui semble indiquer qu'il résulte d'une gestalt endogène. Et il n'y a aucune raison que de tels traits qui sont attrayants pour tous les êtres humains ne puissent pas aussi se retrouver dans des œuvres d'art, car

plaisantes peuvent sans doute aussi « se retrouver dans des œuvres d'art, car après tout, dans ses caractéristiques les plus profondes, la psychologie humaine *est* étonnamment stable<sup>31</sup> ». Tout cela ne change strictement rien au statut épistémique du jugement esthétique. Même partagé par l'humanité entière, le jugement esthétique reste subjectif. En effet, du moment où nous considérons que des facteurs causaux d'ordre biologique et culturel font en sorte que plusieurs hommes ressentent la même satisfaction devant certaines propriétés objectales, les consensus en matière de goût ne démentent aucunement la subjectivité du jugement esthétique. *Même universellement partagé, le jugement de goût reste l'expression des sentiments de chacun.*

### **Tout ne se vaut pas**

Le statut subjectif du jugement esthétique n'implique pas que toutes les conduites esthétiques se valent. En réalité, il y a des expériences esthétiques plus riches que d'autres; il y a des œuvres affichant un plus haut degré de complexité que d'autres et il y a des jugements esthétiques qui arrivent à « traduire avec plus ou moins de réussite cette richesse (ou pauvreté) et cette complexité (ou simplicité)<sup>32</sup> ». Tout ce que le statut subjectif du jugement esthétique suppose, c'est que notre appréciation des œuvres et des objets esthétiques repose sur un sentiment de (dé)plaisir. Étant donné que le plaisir esthétique se caractérise précisément par le fait qu'il est tiré d'une *activité cognitive*, « cette conception de l'attitude esthétique n'est en rien incompatible avec la prise en compte de la richesse cognitive et herméneutique des œuvres d'art : au contraire, [...] le plaisir esthétique est inséparable [...] d'une attention soutenue à ce que l'œuvre d'art peut

---

après tout, dans ses caractéristiques les plus profondes, la psychologie humaine est étonnamment stable » (Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 71).

<sup>31</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 71.

<sup>32</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 72.

nous apprendre<sup>33</sup> ». Par ailleurs, Schaeffer souligne que cette connaissance que nous tirons des œuvres « n'est pas différente (ni supérieure, ni inférieure) de celle à laquelle nous accédons par les autres voies cognitives [expérience quotidienne, philosophie, science]<sup>34</sup> ».

### **L'identité cachée des prédicats esthétiques**

Nous avons l'habitude d'utiliser les prédicats esthétiques comme s'ils *décrivaient* une propriété de l'objet. Ainsi, nous affirmons : « Cette sculpture *est* puissante », « Cette fleur *est* gracieuse », « Ce tableau *est* maniéré », etc. Puisque nous croyons qu'ils décrivent une qualité de l'objet, nous nous servons des prédicats esthétiques afin de légitimer nos jugements de goût. De la sorte, nous dirons : « Cette fleur est ravissante. Ne remarques-tu pas la grâce de ses pétales tout effilés? » En réalité, nous dit Schaeffer, ces prédicats ne sont pas descriptifs, mais *appréciatifs*. À ce propos, il s'en remet à l'argumentaire de Gérard Genette, lequel a démontré que « les prédicats esthétiques, loin de légitimer l'appréciation, ne font que l'exprimer<sup>35</sup> ».

Supposons que nous présentons notre toile à deux de nos amis et que cette dernière comporte une composition parfaitement symétrique. L'un de nos amis affirme : « C'est beau, c'est parfaitement *harmonieux*! » tandis que l'autre déclare : « C'est affreux, c'est beaucoup trop *figé*! ». Aucun de nos amis ne s'est borné à décrire l'œuvre. Dans ce cas, ils auraient simplement dit : « La composition est parfaitement symétrique. ». En réalité, ils ont exprimé leur *appréciation* respective du caractère symétrique de l'œuvre. Le premier l'apprécie et le qualifie donc d'harmonieux, le deuxième le désapprouve et le qualifie donc de figé. Ainsi, « Ce qui rend

<sup>33</sup> Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. 386.

<sup>34</sup> Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, ouvr. cité, p. 386.

<sup>35</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 62.

le jugement esthétique épistémiquement subjectif, c'est [...] le fait qu'il attribue à l'objet un prédicat qui n'identifie pas seulement des propriétés objectales, mais qui exprime en même temps [notre] appréciation de ces propriétés<sup>36</sup> ».

À vrai dire, notre appréciation peut aussi s'exprimer sous forme de jugement épistémiquement objectif. Du moment où nous affirmons : « J'apprécie ton œuvre parce que sa symétrie me plaît beaucoup », nous témoignons d'un état de fait. Nous témoignons d'un sentiment que nous ressentons *effectivement*. « La subjectivité épistémique n'entre en jeu que dès lors que ce sur quoi porte le jugement n'est plus mon attitude mais l'objet qui cause cette attitude et qu'en même temps j'attribue à cet objet un prédicat qui en réalité n'identifie pas seulement des propriétés de l'objet, mais traduit aussi mon attitude à l'égard de ces propriétés<sup>37</sup> ». Si un jugement expressif (j'*aime* cette fleur) peut être considéré comme étant épistémiquement objectif (malgré qu'ontologiquement subjectif), un jugement esthétique (cette fleur *est* belle) est une sorte de jugement expressif objectivé. Il s'agit d'un jugement expressif qui s'ignore et qui, pour cette raison, est épistémiquement subjectif.

### **Une subjectivité à assumer, non à regretter**

Selon Schaeffer, le statut subjectif du jugement esthétique est loin d'être néfaste. Il est « responsable du développement, de la diversification et de l'enrichissement perpétuel des conduites esthétiques de l'humanité<sup>38</sup> ». Or, si la subjectivité du jugement de goût s'avère plus bénéfique que dommageable, pour quelles raisons refusons-nous d'admettre cet état de fait? Premièrement, la confusion entre prédicats esthétiques et prédicats descriptifs nous induit en

<sup>36</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 63.

<sup>37</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 63.

<sup>38</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 74.

erreur. Elle nous porte à croire que nos jugements esthétiques reposent sur un fondement ontologiquement objectif, à savoir les propriétés de l'objet, alors qu'elle repose sur un fondement ontologiquement subjectif, à savoir notre appréciation de ces propriétés.

Deuxièmement, nous avons tendance à confondre le jugement esthétique et le jugement normatif. S'il est vrai que le deuxième est objectif au sens où il ne fait que tester l'adéquation entre des critères et les propriétés d'une œuvre, il se distingue clairement du jugement esthétique en cela qu'il peut être porté indépendamment de toute conduite esthétique. Rappelons qu'il est néanmoins possible et même courant que dans le cadre d'une conduite esthétique « les propriétés causalement responsables<sup>39</sup> » de l'appréciation soient aussi « l'exemplification de normes prescriptives<sup>40</sup> ». Cela n'a rien d'étonnant, car « les normes sont au moins partiellement le dépôt collectif de jugements esthétiques [positifs]<sup>41</sup> ».

Enfin, si nous sommes réticents à admettre le statut subjectif du jugement esthétique, c'est aussi parce que notre goût est « Lié à notre personnalité la plus intime, [il] fait partie de notre identité<sup>42</sup> ». C'est ce qui nous pousse à chercher l'assentiment d'autrui en ce registre. « Lorsque quelqu'un partage [notre] goût, il reconnaît, sanctionne et renforce [notre] propre identité subjective<sup>43</sup> ». Par ailleurs, il est d'autant moins évident d'endosser nos propres goûts du fait qu'ils s'imposent à nous, sans que nous les ayons choisis. Pourtant, la validité de nos jugements esthétiques requiert précisément que nous assumions nos goûts en dépit de toute convenance.

---

<sup>39</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 66.

<sup>40</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 66.

<sup>41</sup> Jean-Marie Schaeffer, « La conduite esthétique », dans *L'esthétique des philosophes*, Paris, Éditions Dis Voir, coll. « Les rencontres Place Publique », 1995, p. 78.

<sup>42</sup> Jean-Marie Schaeffer, « La conduite esthétique », art. cité, p. 79.

<sup>43</sup> Jean-Marie Schaeffer, « La conduite esthétique », art. cité, p. 79.

## **Des sentiments ou des arguments?**

Il est pour le moins évident que nos deux théoriciens ne s'entendent pas quant au statut du jugement esthétique. Ici, il n'est plus question d'une simple divergence d'idées, mais bien de perspectives qui s'excluent mutuellement. Alors que Rochlitz concentre tous ces efforts autour de la question du jugement esthétique, Schaeffer affirme qu'elle est secondaire. Le premier prétend que le jugement esthétique peut être porté indépendamment du (dé)plaisir éprouvé alors que le second soutient qu'il n'est que l'expression orale de ce (dé)plaisir. L'un affirme que seul le plaisir se soumettant à l'intellect est « artistique », l'autre considère que le plaisir « esthétique » est celui régulant une activité cognitive. Quant aux consensus esthétiques, à la « littérature universelle » et au « musée imaginaire », Rochlitz y voit la preuve que le jugement esthétique ne repose pas sur le seul sentiment alors que Schaeffer y voit le simple effet de facteurs causaux (d'ordres biologique et culturel) déterminant nos sentiments. Enfin, si le premier croit que les prédicats esthétiques comportent une validité intersubjective, le deuxième soutient qu'ils ne font qu'exprimer notre appréciation personnelle.

## CONCLUSION

Souhaitant cerner le caractère normatif de notre relation aux œuvres, Rochlitz est contraint de se positionner par rapport aux esthétiques classiques et romantiques, deux paradigmes majeurs qui façonnèrent l'histoire de l'esthétique et qui comportent tous deux une dimension normative prépondérante. Aussi s'efforce-t-il de se distinguer d'eux et de leur dogmatisme en mettant l'accent sur les débats critiques, sur l'argumentation rationnelle et sur la souplesse de ses critères de validité. S'il désire restreindre et peut-être même abolir le relativisme entachant les valeurs artistiques, il ne veut pas y arriver par le biais d'un décret autoritaire. Il aspire à fonder rationnellement ces valeurs de manière à ce que tout un chacun puisse être convaincu de leur pertinence.

Cette visée, pour le moins utopique, ne nous semble pas avoir été atteinte par Rochlitz. Les critères d'exclusion et de réussite qu'il propose demeurent partiels. Certes, ils s'harmonisent relativement bien avec l'enseignement prodigué dans les écoles d'art occidentales, mais ils ne sont pas *fondés rationnellement* pour autant. Rochlitz se borne à les énumérer, comme si leur légitimité s'imposait avec la force de l'évidence. Seulement, nous pouvons aisément imaginer une œuvre qui n'obéirait pas à de telles exigences<sup>1</sup>. Ces dernières restent arbitraires et le fait

---

<sup>1</sup> Le critère d'exclusion voulant qu'une œuvre à caractère privé soit évincée de la sphère artistique nous pousse à rejeter toute forme de journaux intimes... même les journaux d'écrivains célèbres abritant pourtant de véritables perles d'ingéniosité. Quant au critère d'exclusion éliminant toute œuvre arborant un caractère objectif, il nous incite à dédaigner maintes œuvres photographiques n'ayant d'autre but que d'exhiber un pan de la réalité. Pourtant, plusieurs d'entre elles nous émeuvent et nous donnent à réfléchir en nous révélant, sans voile ni apprêt, une facette du réel. Enfin, nous l'avons souligné précédemment, les critères de qualités établis par Rochlitz l'invitent à « défendre la thèse selon laquelle l'art moderne, antitraditionnaliste, est le seul qui réponde pleinement aux critères esthétiques et ne soit pas réductible à des visions du monde qui se rencontrent aussi bien en philosophie que dans d'autres disciplines (religieuses, théoriques, morales, artisanales, etc.) » (Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention : Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « NRF Essais », 1994, p. 118). À notre avis, il est totalement injustifié de chasser l'intégralité de l'art traditionnel hors de la sphère artistique.



qu'elles soient « critiquables » ne les décharge pas de ce caractère tendancieux. À notre avis, Rochlitz n'abolit pas le dogmatisme caractérisant les esthétiques classiques et romantiques, il se contente de le « diluer ».

Son objectif n'est pas d'analyser les phénomènes artistiques et esthétiques, mais bien de régler les problèmes liés à l'institutionnalisation de l'art en Occident. Cette ambition l'entraîne à tenir une pléthore de faits pour acquis. La valeur intrinsèque des œuvres d'art, la possibilité d'une argumentation fondée rationnellement, l'indépendance du jugement esthétique par rapport aux sentiments éprouvés, la validité intersubjective des critères et prédicats esthétiques sont tous des faits que Rochlitz considère avérés par *nécessité*. Lui-même l'avoue partiellement lorsqu'il affirme « [qu'] Une conception rationnelle de la valeur esthétique semble être nécessaire, moins comme définition du fait esthétique ou artistique, que par référence à nos efforts communs pour rendre justice à l'ambition inhérente aux œuvres d'art<sup>2</sup> ». Bien que ses intentions soient des plus louables, l'argumentaire entourant son concept de « rationalité esthétique » ne nous convainc pas.

La valeur intrinsèque des œuvres d'art est une notion fort discutable. Non seulement cette valeur est-elle toujours évaluée à l'aune de quelque repère externe, mais encore, cet étalon de mesure se métamorphose suivant les époques. Suggérer qu'un jugement évaluatif puisse modifier le statut ontologique d'un objet, c'est oublier que toute valeur est *posée* par un sujet (ou une communauté de sujets). À l'instar de Schaeffer, nous croyons que les jugements évaluatifs n'ont aucune emprise sur les qualités descriptibles d'un objet et qu'il convient donc d'établir une distinction franche entre jugement évaluatif et jugement descriptif.

---

<sup>2</sup> Rainer Rochlitz, « Peut-on rendre compte rationnellement de la valeur esthétique? », dans *Grand dictionnaire de la philosophie*, Paris, Larousse-CNRS Éditions, 2002, p. 376.

Quant à l'idée selon laquelle le jugement esthétique pourrait être porté indépendamment des sentiments éprouvés, elle nous semble résulter d'une confusion entre jugement esthétique et jugement normatif (ou « jugement de beauté adhérente », si l'on reprend la terminologie de Kant). Il est effectivement possible de reconnaître les qualités d'une œuvre nous déplaisant, mais lorsque nous agissons de la sorte, nous nous rapportons à des normes, à des concepts de perfections fixés *a priori*. Supposons que la musique « *black metal* » nous inspire une totale indifférence, mais que nous soyons néanmoins disposée à reconnaître la dextérité technique des musiciens appartenant à ce genre musical. Notre jugement est alors *normatif*. Il repose sur un concept de perfection, soit : l'habileté technique. Afin d'émettre un jugement semblable, il n'est pas nécessaire d'interpréter l'œuvre ni même d'entrer en son jeu. La virtuosité est un critère auquel nous adhérons, peu importe où elle se manifestera, nous la saluerons.

Enfin, la question de la validité intersubjective des prédicats esthétiques mérite quelques éclaircissements. Les prédicats dénotant les qualités objectives d'une œuvre sont, bien entendu, intersubjectivement valides. Toutefois, le recours à ce genre de prédicat ne saurait octroyer une plus grande légitimité au jugement esthétique. Ainsi, le caractère symétrique d'une sculpture peut être reconnu par tout un chacun, mais cela n'implique pas que tout le monde l'évaluera de manière similaire. Il est tout aussi possible d'apprécier que de déprécier cette symétrie. Pour cette raison, les prédicats esthétiques ne sauraient *justifier* notre évaluation des œuvres d'art. Soit, ils sont descriptifs et n'ont rien à voir avec l'évaluation; soit, ils sont appréciatifs et ne font qu'exprimer notre sentiment à l'égard de l'œuvre. Dans *L'art au banc d'essai*, Rochlitz l'admet en partie en affirmant que : « Plus un prédicat est purement "appréciatif" et peu descriptif

(comme par exemple “beau”, “sublime”, “magnifique”, “splendide”, “élégant” et autres “formidable”), plus son emploi est difficilement contrôlable et ouvert à l’arbitraire<sup>3</sup>. »

En dépit de ces quelques faiblesses théoriques, l’esthétique de Rochlitz a le mérite de circonscrire, avec une acuité indéniable, les problèmes résultant de l’institutionnalisation de l’art. Comment nier l’autoritarisme institutionnel, l’incompréhension et le désintérêt d’une bonne part du public, la rareté des commentaires critiques rigoureux? Seulement, devons-nous absolument postuler l’existence d’une « rationalité esthétique » (et de tout ce qu’elle comporte) pour remédier à cet état de fait? Si l’autoritarisme institutionnel pose problème, n’est-ce pas en vertu du manque de diversité dans les sélections opérées? Si le public démontre une certaine incompréhension doublée d’indifférence, n’est-ce pas parce que le goût pour l’art contemporain fait partie de ces goûts acquis qui requièrent un degré minimal d’apprentissage? Enfin, si les commentaires critiques se font rares ou inexistants n’est-ce pas un peu par couardise et conformisme? Peut-être bien...

La différence séparant Rochlitz et Schaeffer est de nature moins philosophique qu’il n’y paraît. Elle tient pour une grande part dans *les visées* et *les méthodes* respectives de nos deux protagonistes. Alors que le premier fait de la théorie *un moyen permettant de corriger un état de choses* (les problèmes découlant de l’institutionnalisation de l’art), le deuxième en fait *une analyse descriptive incarnant sa propre fin* (l’explicitation du fonctionnement de la conduite esthétique). En effet, Schaeffer n’a d’autre ambition que de déceler ce que les faits esthétiques ont en commun et sa méthode est aussi importante que son objectif. S’ouvrant à d’autres champs

---

<sup>3</sup> Rainer Rochlitz, *L’art au banc d’essai. Esthétique et critique*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « NRF Essais », 1998, p. 217.

disciplinaires (la biologie de l'évolution, la neurologie, l'éthologie, la psychologie et l'anthropologie), s'appuyant sur l'analyse des esthétiques de ses prédécesseurs (Baumgarten, Kant et Hume), cueillant des exemples au sein d'époques et de cultures diverses (occidentales comme orientales), il procède à de multiples études comparatives qui l'amènent à développer la notion de « conduite esthétique ».

Afin de cerner en peu de mots la différence entre nos deux théoriciens, disons que Schaeffer commence par *étudier* les faits esthétiques et artistiques pour ensuite développer son concept de « conduite esthétique » alors que Rochlitz commence par élaborer son concept de « rationalité esthétique » pour ensuite *modeler* les faits à son image. Autrement dit, le premier décrit et explicite une réalité en s'appuyant sur des données empiriques et des arguments, alors que le deuxième « altère » les faits de manière à ce qu'ils cadrent avec son idéal. En dernière analyse, l'entreprise de Rochlitz nous amène à nous demander si la théorie esthétique est vraiment l'outil approprié pour régler des problèmes aussi conjoncturels que ceux résultant de l'institutionnalisation de l'art en Occident. Après tout, ces derniers relèvent peut-être davantage de l'éthique appliquée que de l'esthétique.

## BIBLIOGRAPHIE

### Ouvrages et articles de Rochlitz cités

#### Ouvrages

ROCHLITZ, Rainer, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « NRF Essais », 1994, 238 p.

ROCHLITZ, Rainer, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « NRF Essais », 1998, 473 p.

ROCHLITZ, Rainer, *Feu la critique. Essais sur l'art et la littérature*, Bruxelles, Éditions La lettre volée, coll. « Essais », 2002, 156 p.

#### Articles

ROCHLITZ, Rainer, « Dans le flou artistique », dans *L'art sans compas. Redéfinitions de l'esthétique*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Procope », 1992, p. 203-238.

ROCHLITZ, Rainer, « Le critiquable en esthétique », dans *L'esthétique des philosophes*, Paris, Éditions Dis Voir, coll. « Les rencontres Place Publique », 1995, p. 31-44.

ROCHLITZ, Rainer, « L'esthétique et l'artistique », dans *Revue internationale de philosophie*, n° 198, 1996, p. 651-667.

ROCHLITZ, Rainer, « D'un subjectivisme en esthétique », dans *Critique*, Paris, vol. 53, n° 605, 1997, p. 709-721.

ROCHLITZ, Rainer, « Arguments esthétiques », dans *Définitions de la culture visuelle III. Art et philosophie*, Musée d'art contemporain de Montréal, coll. « Conférences colloques », 1998, p. 142-151.

ROCHLITZ, Rainer, « Logiques et résistances. La modernité comme question », dans *La modernité en question. De Richard Rorty à Jürgen Habermas*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Passages », 1998, p. 267-277.

ROCHLITZ, Rainer, « Juger et argumenter. Trois sources de la pensée de l'art », dans *Magazine littéraire*, n° 414, novembre 2002, p. 30- 32.

ROCHLITZ, Rainer, « Peut-on rendre compte rationnellement de la valeur esthétique? », dans le *Grand dictionnaire de la philosophie*, Paris, Larousse-CNRS Éditions, 2002, p. 376-378.

## Ouvrages et articles de Schaeffer cités

### Ouvrages

SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « NRF Essais », 1992, 444 p.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « NRF Essais », 1996, 400 p.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Adieu à l'esthétique*, Paris, PUF, coll. « Les essais du collège international de philosophie », 2000, 74 p.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *La fin de l'exception humaine*, Paris, Éditions Gallimard, 2007, 442 p.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Théorie des signaux coûteux, esthétique et art*, Présentation S. Foisy, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Confluences », 2009, 59 p.

### Articles

SCHAEFFER, Jean-Marie, « Plaisir et jugement », dans *L'art sans compas. Redéfinitions de l'esthétique*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Procope », 1992, p. 25-43.

SCHAEFFER, Jean-Marie, « La conduite esthétique », dans *L'esthétique des philosophes*, Paris, Éditions Dis Voir, coll. « Les rencontres Place Publique », 1995, p. 69-79.

SCHAEFFER, Jean-Marie, « Comment naturaliser l'esthétique et pourquoi? », dans le *Grand dictionnaire de la philosophie*, Paris, Larousse-CNRS Éditions, 2002, p. 379-381.

SCHAEFFER, Jean-Marie, « Pour une esthétique descriptive », dans *Magazine littéraire*, n° 414, novembre 2002, p. 34 -36.

## Autres ouvrages et articles cités

### Ouvrages

COMETTI, Jean-Pierre, *Le philosophe et la poule de Kircher. Quelques contemporains*, Éditions de l'Éclat, coll. « Tiré à part », 1997, 167 p.

GRONDIN, Jean, *Introduction à la métaphysique*, Montréal, Les presses de l'Université de Montréal, coll. « Paramètres », 2004, 376 p.

JIMENEZ, Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, 448 p.

KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger* [1790], trad. A. Renaut, Paris, Éditions Flammarion, 1995, 540 p.

KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger* [1790], trad. A. Philonenko, Paris, Éditions Vrin, 1982, 308 p.

SEEL, Martin, *L'art de diviser. Le concept de rationalité esthétique*, tr. fr. C. Hary-Schaeffer, Paris, Éditions Armand Colin, coll. « Théories », 1993, 296 p.

SHERRINGHAM, Marc, *Introduction à la philosophie esthétique*, Paris, Éditions Payot, 1992, 310 p.

TALON-HUGON, Carole, *L'esthétique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », 2004, 125 p.

## Articles

BAILLARGEON, Stéphane, « Un animal surdoué de raison », entrevue avec J.-M. Schaeffer, dans *Le Devoir.com*, 15 juin 2009, [<http://www.ledevoir.com/societe/255179/l-entrevue-un-animal-surdoue-de-raison>]

BAILLARGEON, Stéphane, « L'art et ses raisons », entrevue avec R. Rochlitz, dans *Le Devoir*, 26 janvier 1998.

BERTI, Enrico, « Aristote », dans *Histoire de la philosophie*, Paris, Éditions du Seuil, 2009, p. 47-66.

BRISSON, Luc, « Platon », dans *Histoire de la philosophie*, Paris, Éditions du Seuil, 2009, p. 31-46.

DUBOIS, J., DOUZAT, A. et H. MITTERAND, « Esthétique », dans *Dictionnaire étymologique et historique du français*, Paris, Éditions Larousse, 2006, p. 290-291.

DUMOUCHEL, Daniel, « L'art et ses raisons. Remarques critiques sur les limites de la notion de rationalité esthétique », dans *Æ Revue canadienne d'esthétique*, Vol. 9, Printemps 2004 (Dossier : Rainer Rochlitz), [[http://www.uqtr.ca/AE/Vol\\_9/roch/dumou.htm](http://www.uqtr.ca/AE/Vol_9/roch/dumou.htm)]

HUME, David, « De la norme du goût » [1757], dans *Essais esthétiques*, présentation et traduction de R. Bouveresse, Paris, Éditions Flammarion, 2000, p. 123-149.

LINGUITI, Alessandro, « Plotin », dans *Histoire de la philosophie*, Paris, Éditions du Seuil, 2009, p. 127-137.

LORIES, Danielle, « Kant : le jugement esthétique », dans *Esthétique et philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques*, Bruxelles, Éditions de Boeck, coll. « Le point philosophique », 2002, p. 107-114.

PICOCHÉ, Jacqueline, « Esthétique », dans *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Éditions Le Robert, 2002, p. 213.

RENAUT, Alain, « Emmanuel Kant », dans *Histoire de la philosophie*, Paris, Éditions du Seuil, 2009, p. 424-439.

SCRIBADO, Emanuela, « René Descartes », dans *Histoire de la philosophie*, Paris, Éditions du Seuil, 2009, p. 253-270.

SOURIAU, Anne, « Esthétique », dans *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990, p. 689-694.

## Ouvrages et articles utilisés

### Ouvrages

BOHRER, K. H., BUBNER, R., BÜRGER, P., JAUSS, H. R., et A. WELLMER (sous la dir. de R. Rochlitz), *Théories esthétiques après Adorno*, tr. fr. C. Bouchindhomme et R. Rochlitz, Arles, Éditions Actes sud, 1990, 297 p.

CAUQUELIN, Anne, *Les théories de l'art*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », 1998, 127 p.

HUISMAN, Denis, *L'esthétique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », 1971, 126 p.

### Articles

BOUCHINDHOMME, Christian, « Naissances et renaissances de l'esthétique », dans *L'art sans compas. Redéfinitions de l'esthétique*, Paris, Éditions du Cerf, 1992, p. 173-201.

COMETTI, J.-P., DUBOIS, C., DUMOUCHEL, D., RATTÉ, M., et J.-P. UZEL (sous la dir. de M. Ratté et D. Dumouchel), « Dossier : Rainer Rochlitz », dans *Æ Revue canadienne d'esthétique*, Vol. 9, Printemps 2004, [[http://www.uqtr.ca/AE/Vol\\_9/index.html](http://www.uqtr.ca/AE/Vol_9/index.html)].

DE DUVE, Thierry, « Fonction critique de l'art? Examen d'une question », dans *L'art sans compas. Redéfinitions de l'esthétique*, Paris, Éditions du Cerf, 1992, p. 11-23.

DUFRENNE, Mikel, « Esthétique », dans *Encyclopaedia Universalis. Dictionnaire de la philosophie*, Paris, Éditions Albin Michel, 2006, p. 697-708.



RIOUT, Denys, « Esthétique », dans *Encyclopédie philosophique universelle. Les notions philosophiques*, Paris, PUF, 1990, p. 858-859.

ROCHLITZ, Rainer, « Esthétique et rationalité d'Adorno à Habermas », dans *Revue d'esthétique*, n° 8 (Adorno), 1985, p. 59-66.

ROCHLITZ, Rainer, « Langage pour un, langage pour tous », dans *Critique*, XLIV, janvier-février, 1988, p. 95-113.